FILM

MŁODA AKTORKA ANGIELSKA GILGI HAUSER

NR 41 (723) • ROK XVII • 14 PAŹDZIERNIKA 1962 • CENA 2,50 ZŁ

„Obcy" w Krakowie

Ekipa filmu „Obcy" reż. Bohdana Poręby przebywała na przełomie września i października w Krakowie, gdzie realizowano sceny na ulicach miasta oraz w krużgankach trzynastowiecznego klasztoru O. O. Dominikanów, przekształconych w angielski szpital polowy w Niemczech. Na zdjęciu u góry — reż. Bohdan Poręba (z prawej) i Jan Machulski, grający rolę porucznika I Dywizji Pancernej; u dołu — scena śmierci chorążego Zientary (Henryk Bąk), stoją — Anna Lutosławska i Jan Machulski.

STATUT DLA KIN DOBRYCH FILMÓW

Komisja Kin Dobrych Filmów, działająca przy Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych, przystąpiła wespół z Naczelnym Zarządem Kinematografii do zbadania możliwości rozszerzenia istniejącej sieci Kin Dobrych Filmów w Polsce. Prowadzone są też prace nad nadaniem tym kinom osobnego statutu, który zagwarantowałby im należyty poziom programu i umożliwił wytworzenie się nowego typu publiczności kinowej w większych ośrodkach kulturalnych. 5 istniejących już kin tego typu ma korzystać z daleko idących ułatwień w wyświetlaniu wybitnych filmów, których prawo rozpowszechniania niebawem wygasa.

PO WARSZAWSKIM FESTIWALU FILMÓW NAUKOWYCH

Dyplomy dla czterech filmów polskich

Na zakończenie warszawskiego Festiwalu Filmów Naukowych nagrodzono dyplomami 31 filmów, wśród nich cztery polskie: „Śluzowce" Karola Marczaka, „I kurczęta muszą się uczyć" Bolesława Bączyńskiego, „Częściowa resekcja tkanki płucnej" dr Tadeusza Dąbrowskiego i „Wpływ iradiacji na mitozę w endospermie" dr. A. Bajera.

„Przeminęło z wiatrem" wkrótce na naszych ekranach

Po długich staraniach — Centrala Wynajmu Filmów zakupiła na nasze ekrany amerykański film „Przeminęło z wiatrem" (w poprzednich latach istotną przeszkodą była wysoka cena). Film ten jest jedną z wyjątkowych pozycji kinematografii światowej; wyprodukowany przez Davida O. Selznicka kosztem 4 milionów dolarów (suma olbrzymia jak na rok 1939), realizowany kolejno przez trzech reżyserów (ostatecznie film podpisał Victor Fleming), uważany jest dziś za film, który obejrzało na świecie najwięcej widzów. W rolach głównych występują: Vivian Leigh i Clark Gable.

Wajda kręci film w Paryżu?

Jak podaje tygodnik francuski „La Cinématographie Française", wytwórnia Ulysse Productions przygotowuje nowy film nowelowy „Les plus belles escroqueries du monde" (Najpiękniejsze oszustwa świata), zbliżony w swej koncepcji do „Miłości dwudziestolatków". Reżyserami poszczególnych nowel mają być: Andrzej Wajda, Jean-Luc Godard i François Truffaut.

Lucyna Winnicka w »Pamiętniku pani Hanki«

Jak już donosiliśmy, reżyser Stanisław Lenartowicz przygotowuje się do rozpoczęcia realizacji filmu „Pamiętnik pani Hanki" według powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza.

Sporo kłopotów nastręcza skompletowanie dużej obsady filmu. Dotąd wiadomo tylko, że w głównej roli narratorki — pani Hanki — wystąpi Lucyna Winnicka.

PLOTKI

Podobno mówi się coraz więcej o przeniesieniu na ekran „Potopu" Henryka Sienkiewicza. Istnieje jakoby nawet spór między dwoma wybitnymi reżyserami polskimi — o to, kto ma pierwszeństwo do tego gigantycznego tematu.

CYBULSKI odrzuca propozycje

Pisano ostatnio, że Barbara Kwiatkowska i Zbigniew Cybulski tak bardzo są zaabsorbowani pracą w filmach zagranicznych, że „nie mają czasu" grać w filmach polskich. Warto więc poinformować naszych czytelników, że Cybulski otrzymał ostatnio dwie, jak się zdaje, bardzo interesujące propozycje od filmowców francuskich. Najpierw Henri Colpi (autor słynnego filmu „Tak długa nieobecność", nagrodzonego Złotą Palmą na festiwalu w Cannes w roku 1961) zaproponował mu główną rolę w filmie „Codine"; potem Jean-Pierre Mocky, jeden z ciekawszych reżyserów „nowej fali" (m. in. „Podrywacze") zaproponował mu udział w realizowanym przez siebie filmie nowelowym.

Zbigniew Cybulski odrzucił obydwie propozycje. Powód? Po filmie „Jak być kochaną" Wojciecha Hasa, po dokończeniu prac nad „Zbrodniarzem i panną" Janusza Nasfetera, Cybulski grać będzie w filmie „Ich dzień powszedni", który jest, jak wiadomo, debiutem reżyserskim znanego pisarza i scenarzysty Aleksandra Ścibor-Rylskiego. Poza tym Cybulski gra nieprzerwanie w warszawskim teatrze „Ateneum" (obecnie w „Requiem dla zakonnicy" Camusa, według Faulknera, później w sztuce Kazimierza Brandysa „Incarno").

Spotkania i rozmówki

W pracowniach scenarzystów RYTMU

Przed dwoma dniami odbyła się premiera najnowszego filmu zespołu RYTM — „Głos z tamtego świata" reż. Stanisława Różewicza. Następny film tego zespołu — „Spotkanie w „Bajce" reż. Jana Rybkowskiego wejdzie na ekrany w grudniu. Potem musimy poczekać nieco dłużej na nowe filmy realizatorów RYTMU, ponieważ niektóre z nich zostały niedawno skierowane do realizacji, inne natomiast znaleźć można dopiero w pracowniach scenarzystów.

O aktualnych pracach literackich zespołu rozmawiamy z Lechem Pijanowskim, który pełni obowiązki kierownika literackiego RYTMU — w czasie, gdy Aleksander Ścibor-Rylski realizuje swój własny film — „Ich dzień powszedni".

— Czy nowo powstające scenariusze mają jakąś wspólną cechę — coś, co świadczyłoby o tym, że przeznaczone są dla jednego zespołu twórczego?

— Cechą tą jest większe niż dotychczas zainteresowanie współczesnością. Jan Rybkowski zastanawia się nad możliwością przeniesienia na ekran motywów i wątków opowiadania Leona Kruczkowskiego „Szkice z piekła uczciwych". Drukowane w 1957 roku w „Trybunie Ludu", wzbudziło ono wówczas gorące dyskusje.

Leopold Tyrmand przygotowuje scenariusz pt. „Wczoraj w hotelu". Autor konfrontuje postawy ludzi o ustalonej już pozycji — z ich przeszłością, startem życiowym.

Marian Brandys (wraz z Jerzym Antczakiem) pracuje nad scenariuszem pt. „Navigare necesse est".

Wśród autorów przygotowujących scenariusze znajdujemy też nazwiska dziennikarzy — debiutujących w tej dziedzinie. Współrealizator popularnego telewizyjnego cyklu „Wszyscy jesteśmy sędziami" — Witold Zadrowski, przygotowuje (wraz z Joanną Dąbrowską) scenariusz pt. „Ambicje", oparty na autentycznych materiałach — o niespełnionych, bądź źle zrealizowanych ludzkich ambicjach. Sprawozdawca sądowy „Trybuny Ludu" — Zbigniew Łakomski, pisze scenariusz pt. „Bandyta". Jest to analiza psychologiczna postępowania wielokrotnego mordercy, ukazana z dwu różnych punktów widzenia: społeczeństwa oraz samego przestępcy. Inne interesujące, współczesne scenariusze przygotowują: Zofia Bystrzycka, Maciej Słomczyński, Krzysztof Gruszczyński i Roman Niewiarowicz.

— Plany są interesujące, ale chyba dosyć odległe. Czy poza filmem Ścibor-Rylskiego nie wejdzie w najbliższym czasie do realizacji żadna nowa pozycja?

— Paru naszych reżyserów dopiero niedawno ukończyło swoje filmy. Sądzę, że w najbliższych miesiącach nie tylko będziemy mogli rozpocząć realizację niejednego z wymienionych tu tematów, ale nawet będziemy mieli pewne zapasy w tece.

— W waszym zespole mówiło się kiedyś o realizacji „Wiernej rzeki".

— Mamy nadzieję, że już wkrótce można będzie wznowić prace nad rozpoczętą i przerwaną adaptacją ekranową powieści Żeromskiego. Dodam, że myślimy również o ewentualnej ekranizacji „Popiołów" Żeromskiego i „Kongresu we Florencji" Jarosława Iwaszkiewicza. Mamy też gotowy dwuczęściowy scenariusz Jerzego Stefana Stawińskiego „Ojciec królowej" i „Pielgrzymka". Rozpoczęcie realizacji tego filmu o czasach Marysieńki i Sobieskiego (jego historyczność jest zresztą pozorna) zależy jednak od możliwości organizacyjno-technicznych naszej kinematografii (dwie serie, barwa, szeroki ekran).

Rozmawiała: E. S-W

Hind Rustem (z lewej) **i Madiha Yosri** — aktorki kinematografii ZRA — przebywały w Polsce z okazji Przeglądu Filmów Zjednoczonej Republiki Arabskiej (Warszawa i Lublin). Podróżując po Polsce, goście z Egiptu zwiedzili także Łódź i Kraków.

Zapiski krytyczne

Méliès

Po wystawie poświęconej życiu i dziełu Georgesa Méliès'a, która w ostatnich tygodniach odbyła się w Warszawie, oraz po przeglądach najwybitniejszych, przeważnie nie znanych u nas jego filmów — chciałoby się spojrzeć inaczej niż dotąd na to dzieło: głębiej oraz sprawiedliwiej.

Tradycyjna historia filmu, zrodzona w czasach, kiedy o Méliesie prawie lub zupełnie zapomniano, za twórców sztuki filmowej uważa Lumière'ów z ich taśmami dokumentalnymi, podczas kiedy Méliesa nazywa reżyserem filmowanego teatru, filmowanego malarstwa niedzielnego — w najlepszym wypadku pionierem archaicznego widowiska kinowego. Tymczasem wydaje się, że Méliès jest znacznie większy. Bracia Lumière wprawdzie wynaleźli kamerę, ale ich filmy rejestrujące rzeczywistość są już raczej mechaniczną konsekwencją wynalazku, którą mogli wyciągnąć oni, mógł wyciągnąć kto inny, w końcu — sama kamera, jakby napisał Epstein. Dopiero Méliès z filmu zrobił sztukę. Stworzył jej dziedzinę do dziś artystycznie najpłodniejszą: film fabularny, inscenizowany, nawet — mówiąc językiem dzisiejszym — film kreacyjny.

Odbyło się to na sposób dość niecodzienny. Bo pozornie Méliès rzeczywiście filmował teatr. Nie tylko powtarzał w swoich utworach technikę teatralną, ale całą tradycję scenicznej feerii francuskiej ubiegłego wieku, nawet treść tamtych sztuk. Prawdą jest również, że jego plastyka, malarza-prymitywa — to żywcem przeniesione na ekran fantastyczne malarstwo tradycyjne, jak najbardziej dziewiętnastowieczne, przedimpresjonistyczne, malarstwo i grafika wyrosłe z popularnej ilustracji, sięgającej po barok, eklektyczne, dziś powiadamy: secesyjne.

Ale Méliès świadomie przekornie pomnaża i podsuwa nam przed oczy swój eklektyzm. Stara się tą drogą osiągnąć bezczasowość, abstrakcyjność obrazów. Jest z naszego wieku: naiwny i prostoduszny, lecz zarazem drwiący i autoironiczny.

Ten reżyser filmujący teatr, ten reżyser przenoszący zamalowane płótna na ekran, tak sobie ze sceną oraz płótnami poczyna, że przed nieruchomą kamerą realizuje się przecież film: montaż, panoramy, travellingi, najazdy, zbliżenia, głębokie kadry. Cóż mnie obchodzi, że kamera się nie rusza. Plan kręci się przed obiektywem; rośnie do zbliżenia nadmuchiwany powietrzem przedmiot; albo przy pomocy chytrych urządzeń mija się przedmiot i tło, współgrając ze sobą w przestrzeni. Użyłem wcześniej słowa „montaż". Czymże jednak jak nie montażem są Méliès-sowskie przenikania, podstawa jego filmów prestidigitatorskich? Ale Méliès znał przede wszystkim montaż wewnątrzkadrowy, do którego po latach powraca sztuka filmowa.

Ten filmowiec archaiczny i jarmarczny, ten filmowiec ubiegłowieczny umiał posługiwać się tempem, szybkością, skrótem. Więcej. Obok wróżek, zaklętych zamków i czarów, wprowadzał w swoje feerie inteligentne maszyny, cybernetyczne, jak byśmy dziś nazwali, pojazdy powietrzne i podwodne, rakiety kosmiczne. Z taką samą dobrą wiarą prostego człowieka oraz ironią kpiarza, z jaką traktował diabelskie figle, demonstrował podróże na księżyc oraz w głębiny oceanów: rzeczy serio opatrując żartem, niby zawczasu broniąc się przed śmiechem potomnych, ale fundując im przecież swoją wizję przyszłości z bezczelną śmiałością.

Bodaj Sadoul napisał, że Méliès jest pierwszym autorem filmowym. O tak, to są filmy autorskie. Opowieści, wyznania, genialna zabawa dorosłego dziecka w świecie, w którym wszystko wolno, a który to świat, tak bardzo własny, w miarę upływu lat nabiera coraz szerszego znaczenia; wychodząc poza autora, daje świadectwo epoce, w której powstał, i sztuce, której dał początek.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Najpiękniejszym przeżyciem, jakie ostatnio dał mi telewizor, była „Maskarada" Lermontowa, wystawiona przez łódzki Teatr Popularny w adaptacji i reżyserii Maryny Broniewskiej. Kreacja Mieczysława Voita w roli Arbienina była jednym z najmocniejszych dowodów możliwości i głębi telewizyjnego aktorstwa, jakie zdarzyło mi się oglądać; aktor ten potrafił przeżycia bohatera „Maskarady" bezbłędnie uwspółcześnić, zachowując jednocześnie specyficzną, romantyczną atmosferę wielkiej poezji i pełną prawdę realistycznej psychologii — był to swego rodzaju majstersztyk świadomego wykorzystania własnych możliwości i tego, co daje ekran telewizyjny: kameralnego skupienia, zbliżenia i pełnego zaangażowania aktora w postać.

Na końcu sztuki Voit zaplątał się w dekoracji — został gdzie nie trzeba, usiłował uciec między kolumny i wpadł na drugą kamerę — stał się winnym jednej z sypek, które zazwyczaj i irytują, i śmieszą. Nie uśmiechnąłem się, ani nie zirytowałem — zrozumiałem aktora, uświadomiłem sobie, że po takiej roli i takiej scenie można stracić orientację w przestrzeni i czasie; nie mam doń o to pretensji.

Reżyser Maryna Broniewska subtelnie wykorzystała metaforyczne możliwości plastyki telewizyjnej; pięknie grały swoją rolę kolumny, płonące świece, posadzki. Inni aktorzy nie dorównali intensywnością gry Voitowi i nie winię ich o to; z pewnością natomiast błędem reżyserii było obsadzenie Zbigniewa Józefowicza w roli księcia; wyrazistość środków tego aktora i sposób podawania tekstu pochodziły ze sztuki o sto pięćdziesiąt lat młodszej i wielokrotnie gorszej.

Mam nadzieję, że „Maskaradę" utrwalono na taśmie telerecordingu; ten spektakl powinno się powtórzyć.

Z taśmy telerecordingu odbyła się premiera sztuki Leszka Proroka „Powrót taty". Gdy oglądałem niedawno katowicką inscenizację Lema, sądziłem, że to najsłabsza „science-fiction", jaką można było w telewizji pokazać — i teraz odwołuję. „Powrót taty" był gorszy. W oparciu o komediowy pomysł, autor napisał sztukę sentymentalno-filozoficzną, w której sentymenty raziły sztucznością, a filozofia odznaczała się, mówiąc delikatnie, brakiem głębi. Reżyserzy (Irena i Tadeusz Byrscy) nie mogli zdecydować się, czy inscenizują wodewil, czy tragedię; aktorzy, z wyjątkiem może Bohdana Niewinowskiego w roli kosmonauty i Czesława Roszkowskiego w roli Patryka, grali źle; na dodatek telerecording był niesynchroniczny i technicznie zły. Żałośnie ubogą i chwilami niesmaczną godzinę spędziłem przed telewizorem z obowiązku.

Z przeciętnego programu piosenkowo - tanecznego „Co kto lubi", w reżyserii Piotra Friedricha, zapamiętałem godną pochwały chęć „umiędzynarodowienia" widowiska przy pomocy udziału zagranicznych wykonawców oraz Mieczysława Wojnickiego w na wpół-piosence, na wpół-recytacji o nabywaniu parasolek. Myślę, że w tej formie piosenkarsko-aktorskiej kryją się duże, niewykorzystywane jeszcze przez naszą telewizję możliwości.

Przyglądałem się przez kilka dni z uwagą bardzo pięknej pani Alicji Bobrowskiej, która stała się jedną z nowych spikerek telewizji — i wciąż widzę u niej wiele rzeczy złych, które wytykam po to, by szybko zniknęły. Spiker nie może wstydzić się tego, że odczytuje tekst swej zapowiedzi (zawsze lepiej dwa razy zajrzeć do kartki, niż raz się pomylić); nie sprawia dobrego wrażenia silenie się na wdzięk i naturalność. I jeszcze jedno: pani Bobrowska zdaje sobie sprawę, że przemawia do wielotysięcznej rzeszy ludzi — to dobrze; ale nie jest dobrze, iż to widać — każdy z widzów woli mieć wrażenie, że głowa (i to taka głowa) z okienka mówi tylko do niego i dla niego.

Sztuka zapowiadania jest bardzo trudna, nie można nauczyć się jej przez tydzień — dopiero przez porównanie świeżej nieporadności z wielkim doświadczeniem widać, jak w gruncie rzeczy dobrych spikerów ma większość naszych stacji telewizyjnych. Mimo to na pewno dobrze jest, że dzieje się coś nowego.

Pojawili się na ekranie opowiadacze wieczornych bajek dla dzieci: Zofia Raciborska i Szymon Kobyliński. Pomysł jest dobry, wykonanie również — żal mi, że nie jestem już dzieckiem i nikt mi nie chce powiedzieć nic miłego na zakończenie programu telewizyjnego. Może warto pomyśleć o kimś, kto na zakończenie dnia opowie najświeższą anegdotę albo jakąś miłą bajkę tylko dla dorosłych?

ARGUS

Mieczysław Voit stworzył interesującą kreację aktorską w „Maskaradzie" Lermontowa

OKRUCIEŃSTWO OBIEKTYWIZMU

Andrzej Braun

W miarę jak oddalają się w czasie dramatyczne sprawy minionej wojny, na miejsce dokumentów, żywej relacji czy bezpośrednich wspomnień, słowem — na miejsce wymowy faktów, wysuwają się problemy syntetyzujące niejako całe szeregi szczegółowych wydarzeń, prawidłowości wojny i jej zasady. Bardziej pasjonują nas problemy moralne, psychologiczne i prawne, pozwalające zrozumieć tragizm tamtych lat, aniżeli ich dramatyczny wygląd. Ciekawość typu anegdotycznego została w dużym stopniu zaspokojona, natomiast rozum i poczucie moralności domagają się satysfakcji oraz wyjaśnienia. Mniej już chcemy wiedzieć, co było, natomiast tym silniej — jak i dlaczego tak było. Nie przypadkowo problematyka prawna i etyczna stała się najistotniejszą dziedziną skupiającą powszechne zainteresowanie. Problematyka polityczna wyjaśniała sprawy generalne, nie tłumaczyła jednak praw moralności wojennej, a szczególnie przesłanek indywidualnych decyzji, indywidualnych kodeksów postępowania i mechanizmu zachowań się.

Od pewnego czasu obserwujemy w kinematografii światowej powtórną falę filmów o tematyce, czy problematyce tamtej wojny. Są to filmy inne, traktujące wojnę jako zespół sytuacji modelowych, oczywiście pokazujące również jej „fakturę", jej smak i konkretny wygląd, ale z punktem ciężkości przeniesionym na sferę psychologiczną, ilustrującą ogólne problemy moralno-prawne. Taką falę filmów wojennych, ujmowanych nie w ogólno-politycznym, ale w psychologicznym planie, obserwujemy w kinematografii radzieckiej, podobnie dzieje się w produkcji filmowej Zachodu. Przy czym w wielu filmach francuskich czy włoskich (a szczególnie zachodnioniemieckich) sprawy tzw. „moralności wojny", a raczej kompletnego relatywizmu w tej dziedzinie, doprowadzone zostały do absurdu, właśnie przez zupełne uabstrakcyjnienie problemu, przeniesienie w sferę dowolnie odwracalnych relacji etycznych między człowiekiem a człowiekiem, niezależnie od tego, kto jest okupantem, a kto obrońcą własnej ziemi, kto prześladującym, a kto prześladowanym, kto mocniejszym, a kto słabszym (ulubiona wzorcowa sytuacja, to kwestia odpowiedzialności partyzantów i żołnierzy okupacyjnych armii wobec bezbronnej ludności cywilnej, w warunkach działania barbarzyńskiej zasady odpowiedzialności zbiorowej — stawiająca każdego z walczących prawnie i moralnie niejako na równi). Nietrudno dojrzeć tu zamaskowane tendencje rehabilitacyjne w stosunku do wojowników Hitlera.

Na tym tle szczególnie interesujący wydaje się film angielskiego reżysera Val Guesta, zatytułowany dość dwuznacznie „Wczorajszy wróg", przede wszystkim dzięki uczciwemu, odważnemu i konsekwentnemu potraktowaniu owej problematyki moralności wojennej. Reżyser tego filmu nie poszedł na żadne ułatwienia w rysunku postaci swoich bohaterów, żołnierzy brytyjskich, oraz ich przeciwników, w czasie walk na burmańskim froncie w 1942 roku; przeciwnie — postanowił pokazać złożony i kontrowersyjny mechanizm postępowania dowódcy oddziału w sytuacjach, w których decyzje, nieraz okrutne i zbrodnicze, mógł on podejmować tylko w oparciu o swoje sumienie oraz jedyny znany mu kodeks — kodeks oficera brytyjskiego, odpowiedzialnego nie tylko za ludzi, ale i za militarny sens akcji.

Sytuacja wyjściowa jest wyraźnie określona. Na tyłach rozbitej i wycofującej się armii brytyjskiej, na terenach opanowanych już przez Japończyków — znajduje się rozbity oddział J. K. Mości, usiłujący w niebezpiecznych i ciężkich warunkach dżungli (łączność radiowa chwilowo nie funkcjonuje) ocalić rannych, wymknąć się z kleszczy nieprzyjaciela i przedrzeć do swoich. Warunki wojny w dżungli pokazane są w tym filmie z pełnym realizmem, jest to wojna straszna, prowadzona niemal na ślepo, gdzie za każdym drzewem i w każdej wiosce może czyhać zasadzka.

Oddział brytyjski, wychodząc z bagien, oczyszcza wioskę z Japończyków, zabijając wysokiego oficera nieprzyjacielskiego, przy którym znaleziono ważne zaszyfrowane mapy. W ręce Anglików dostał się poza tym Birmańczyk, po którym widać, że to japoński konfident. Dowódca oddziału brytyjskiego jest doświadczonym żołnierzem, rozumiejącym dobrze i stosującym w praktyce prawa wojny. Wie, że musi otrzymać klucz do zdobytych planów i próbuje na różne sposoby zmusić kolaboranta do mówienia. Hierarchia ważności spraw jest dla niego oczywista. Nie mając innego wyjścia, chwyta się drakońskiego sposobu — każe na oczach szpiega rozstrzelać dwóch przypadkowych mieszkańców wioski (trzecim w kolejce ma być schwytany szpicel), ażeby udowodnić, że nie zna wahań i tą poglądową lekcją otworzyć jeńcowi usta. Sposób bezwzględny.

Oto pierwsza próba moralności zwykłej, skontrastowana z moralnością wojenną. W oddziale znajdują się również kapelan i korespondent frontowy, reprezentujący tutaj tzw. czynnik cywilny, refleksyjny. Protestują oni przeciwko decyzji dowódcy. Protestuje ludność (w końcu — kolonii sprzymierzonej). Żołnierze przyznają rację dowódcy. Trzymają się jednej zasady — dowódca uratował ich dotąd i tylko on może ich dalej wyprowadzić cało. Ktoś musi rozkazywać, ktoś musi decydować (to wygoda wojny), jedynie wtedy wojsko jest wojskiem, żołnierze muszą mieć zaufanie. Taka jest moralność frontowa. Sądzić się będzie później. I — o dziwo — w tym, tak zdawałoby się zbrodniczym wypadku, postawa dowódcy wydaje się bardziej przekonywająca. Działa on podporządkowany jednej zasadzie — skuteczności. To jest zasada działań wojennych. A postępowanie jego okazuje się skuteczne, szpieg się załamuje, wyjaśnia znaczenie zdobytych map i planów. Są to tajne plany ofensywy japońskiej — natychmiastowe przekazanie ich treści alianckiemu dowództwu zadecyduje o życiu tysięcy istot. Tak więc dopiero wynik decyduje o kwalifikacji postępowania oficera — czy było słuszne, czy nie.

Oto dalsza prawda moralności wojennej. Dowódca brytyjski zrozumiał, że miał szczęście. „Życie tych dwóch rozstrzelanych Birmańczyków biorę na swoje sumienie" — oświadcza

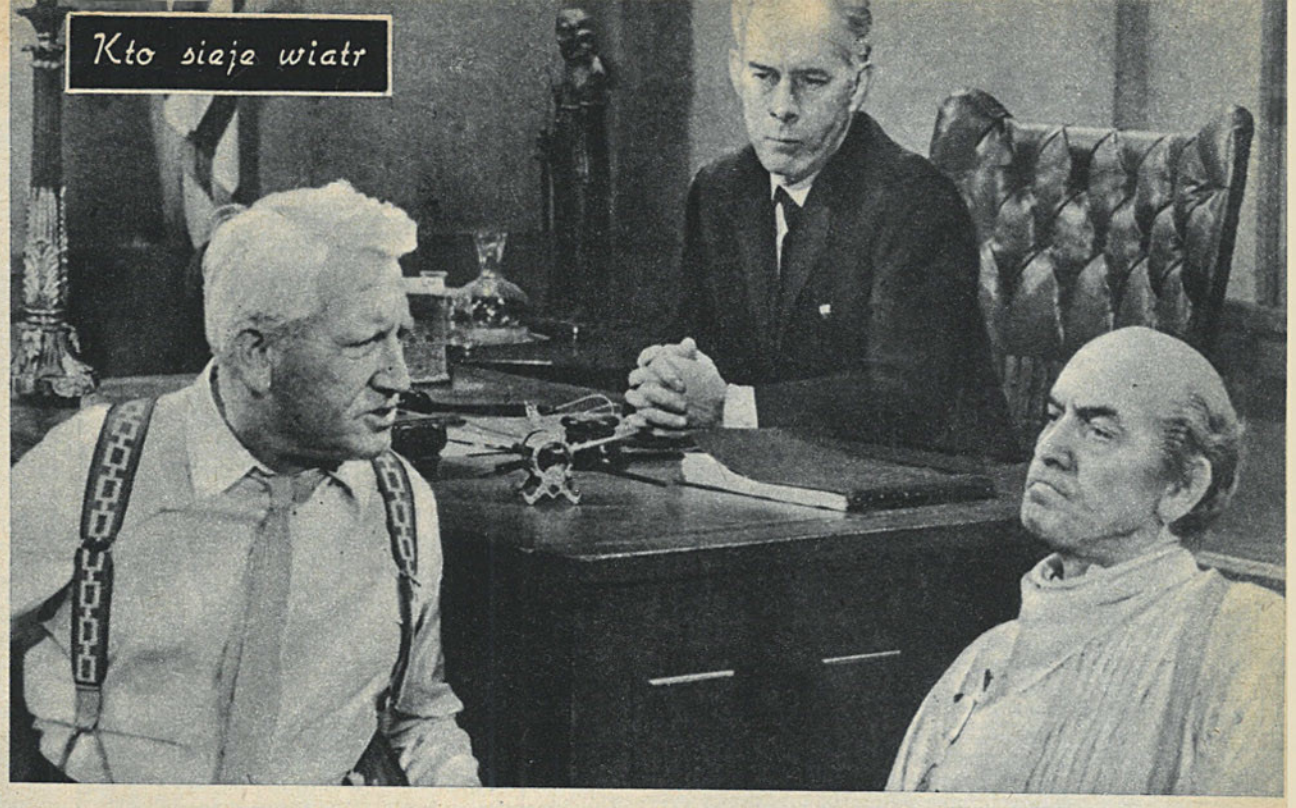
księdzu. Wobec objawionej nagle skali spraw — zapobieżenie klęsce i życie dwóch niewinnych chłopów — obiekcje moralistyczne cywilów wydają się żałosne. Przyznam się osobiście, że trochę mnie razi takie ustawienie w filmie roli „inteligentów" i „moralistów", trochę jest ono skarykaturowane w samym zagraniu tych ról, zresztą w sposób typowy dla tendencji filmów „wojskowych" (przypomnijmy sobie sławetną książkę i film „Bunt na Caine"). Ale idziemy dalej po tej samej linii — tylko, że teraz zaczyna się ponura, ironiczna część filmu.

Następne zadanie — za wszelką cenę przekazać wiadomości do brytyjskiego dowództwa. Radiostacja jest częściowo uszkodzona, działa tylko odbiór. Oficer decyduje się rozdzielić swój oddział — zdrowi będą się przedzierać przez dżunglę, aby ustnie przekazać meldunek, ranni zostaną na miejscu, poświęcą się, aby nie krępować ruchów (co zresztą oznacza pewną śmierć, ponieważ jeden z Japończyków zaskoczonych w wiosce zdołał umknąć i sprowadził oddział pacyfikacyjny wroga). Cywile znów protestują — natomiast sami ranni zgadzają się i popierają decyzję oficera.

To następny przykład moralności frontowej. Tylko, że teraz wszystko odwraca się. Po kapitalnej scenie pokazującej grozę walk w dżungli — podwójnej zasadzki — oddział angielski zostaje rozbity i wzięty do niewoli. A zatem wszelkie wysiłki przekazania wiadomości okazują się daremne. Radiotelegrafista w chwili nawiązania łączności pada martwy od kuli. Kryterium skuteczności, jedyne kryterium, zawiodło. Teraz wszystko objawia się w innym świetle, wszystko jest bez sensu. Zaczyna się sąd japoński nad jeńcami. Ranny oficer brytyjski, bohater naszego filmu, nie chce ujawnić tego, co się tu stało przedtem i co było celem jego działania — tajemnicy owych dokumentów. Zostaje, tym razem on, poddany ostatniej próbie: ma pozostać przy życiu wobec egzekucji wszystkich swoich towarzyszy. Zginą w mniemaniu, że on ocalił się ich kosztem. Oficer zna z własnej praktyki cenę takich prób. Poza tym istnieje honor wobec księdza i innych. Toteż tej próby już znieść nie potrafi. Na chwilę przed egzekucją rzuca się w stronę radia i ginie od serii wartownika japońskiego, który go pilnuje.

Film „Wczorajszy wróg" pokazuje te kolejne próby woli i moralności wojennej z bezwzględnym okrucieństwem obiektywizmu. Na grobie poległych w dżungli znajdujemy po latach tablicę pamiątkową. A jednak nad całym dramatem wojennej moralności wisi szyderczy cień daremności wszelkich intencji, daremności działań i rachub militarnych, których miarą staje się ostateczne powodzenie, rzecz najmniej zależna od pojedynczego człowieka — a przecież jakoś od niego zależna.

ANDRZEJ BRAUN



Spencer Tracy (obrońca) i Frederic March (prokurator) w filmie „Kto sieje wiatr"

Kto sieje wiatr...

Skłonny jestem przypuszczać, że „Kto sieje wiatr" Stanleya Kramera będzie dla niejednego widza takim samym zaskoczeniem, jakim był swego czasu „Marty". Wówczas, przed laty, żyliśmy mitem wytwornego, salonowego, różoworadosnego filmu amerykańskiego, mitem Kopciuszka, który zostaje milionerem — a zobaczyliśmy bohaterów nieszczęśliwych, wegetujących smutnym życiem samotników. Dzisiaj sytuacja jest nieco podobna. Mnogość, a raczej atrakcyjność, filmów amerykańskich skłania naszą publiczność do wyrobienia sobie niezbyt obiektywnego obrazu społeczeństwa amerykańskiego. Co więcej — mimo dość rzetelnej informacji prasowej — ciągle jeszcze pokutuje wśród wielu z nas legenda o USA, kraju wspaniałych karier, wielkich perspektyw, kraju nieograniczonej wolności. „Kto sieje wiatr" będzie dużym zaskoczeniem dla tych, którzy wierzą w tę legendę. Bo przecież mamy do czynienia z amerykańskim filmem, przedstawiającym amerykańską rzeczywistość. Na zarzut, że akcja filmu dzieje się przed czterdziestu laty, odpowiem słowami reżysera: „Owczesne starcie dwóch najwybitniejszych znawców prawa, reprezentujących krańcowo różne poglądy na sprawy religii, wychowania i wolności osobistej, jest tylko pretekstem do poruszenia w filmie problemów, które w USA do dziś nie straciły aktualności" (film zrealizowano w roku 1960).

„Kto sieje wiatr" oparty jest na wydarzeniach autentycznych. W roku 1925, w stanie Tennessee postawiono przed sądem miejscowego nauczyciela pod zarzutem propagowania poglądów sprzecznych z Biblią. Młody nauczyciel, mówiąc w szkole o powstaniu życia na Ziemi, a przede wszystkim o powstaniu człowieka — powoływał się na Darwinowską teorię ewolucji. Taki był punkt wyjścia, zarówno dla wydarzeń rzeczywistych, jak i filmowych. Dwie sprawy wydają się tu szczególnie interesujące.

Pierwsza — to stosunki, w jakich w ogóle możliwe było postawienie przed sądem człowieka, który wygłasza odmienne od innych poglądy naukowe. I tu — ważny jest blahy na pozór fakt, że miejscem wydarzeń jest małe miasteczko, leżące w którymś z południowych stanów. Miasteczka te są — jak wiadomo — siedliskiem najwstecznieiszej reakcji i najbardziej wojowniczej kołtunerii. Szukając źródeł — musielibyśmy sięgnąć do okresu pionierskiego, do lat twardej szkoły życia i purytańskich zasad, prześledzić wyrosłą na tym gruncie nietolerancję i zacofanie. Konserwatyzm polityczny, społeczny, obyczajowy czy kulturalny nie rodził się, rzecz jasna, z dnia na dzień, chodził różnymi drogami, pozostaje jednak faktem, że w małych miasteczkach amerykańskich znalazł najlepszą pożywkę. Wytworzyły się tutaj in-

STANISŁAW JANICKI

ne formy codziennego życia, każda sprawa ma większy wymiar, zostaje poddana pod osąd wszystkich, a te najbardziej intymne — stają się sprawami publicznymi. Ściślejsze są kontakty i współzależności mieszkańców, inne rządzą nimi prawa, dlatego też unifikacja myślenia i norm postępowania jest nieomal naturalna. Przeciwstawienie się im jest jednoznaczne z wezwaniem do świętej wojny i ze skazaniem się na samotniczą, dość beznadziejną walkę zakończoną najczęściej emigracją na Północ.

Taką świętą wojnę wywołał nauczyciel. Popełnił on kilka „zbrodni" jednocześnie: podważył autorytet Boga jako jedynego autora wszelkich zmian w świecie; zerwał z obowiązującą w miasteczku religią („dobra stara religia"); przeciwstawił się — w równym stopniu obowiązującej — tradycji i miejscowym przywódcom, przede wszystkim pastorowi. Co więcej — głosił swe heretyckie i wywrotowe poglądy w miejscu przeznaczonym do pielęgnowania kultu Boga i tradycji, wszczepiając je małuczkim — w szkole. Teraz jasne jest dlaczego nie wystarczyły już stosowane zwykle środki potępienia, dlaczego sięgnięto po pomoc Temidy.

Warto również wspomnieć o drugiej istotnej sprawie, mianowicie o roli, jaką w tym procesie odgrywa opinia publiczna, roli samych mieszkańców tej małej, ale żywotnej społeczności. „Kto sieje wiatr" — to właściwie katalog zjawiska, jakim jest stopniowa, podsycana przez przywódcę histeria tłumu; wielka impulsywność tego tłumu i podatność na to, co w sugestywny sposób podaje mu się do wierzenia.

Charakterystyczne, że poza nauczycielem — który zresztą nie bardzo zdawał sobie sprawę z konsekwencji swego postępowania — jedynymi ludźmi, którzy bez wahań odważyli się przeciwstawić powszechnej opinii są przybysze z Północy, że w samym miasteczku brak jakiejkolwiek realnej siły, walczącej z kołtunerią i konserwatyzmem (na marginesie pojawia się także stary, zadawniony konflikt między Południem i Północą oraz dążenia do pełnej autonomii stanów). Walka obrońcy i prokuratora o wolność myślenia jest jednocześnie walką o pozyskanie opinii publicznej. Film w sposób niedwuznaczny demaskuje i kompromituje tę opinię, wykazując, że stanowi ona siłę bezwładną, że w końcu wszystko zależy od sukcesów oratorskich obrońcy i prokuratora. Twórcy filmu dają więc do zrozumienia, że opinia publiczna, wyrażana przez rozhisteryzowany tłum, stanowi właśnie dlatego realne niebezpieczeństwo. Cała ta sprawa zostaje zresztą w finale trafnie spointowana; nadchodzące wybory wymagają zatuszowania procesu.

Brak miejsca nie pozwala na rozwinięcie tych i innych problemów, które porusza film Stanleya Kramera, jednego z nielicznych reżyserów i producentów amerykańskich, sięgających po drażliwe i ważkie tematy współczesności. Film jest artystycznie dziełem tylko poprawnym, w inscenizacji i aktorstwie — nieraz prymitywnym (mimo wielkich nazwisk Spencera Tracy i Frederica Marcha; a najciekawszą postać tworzy chyba znany tancerz Gene Kelly). Niebagatelne i decydujące — także w znacznej mierze dla naszej publiczności — są jednak przede wszystkim jego walory treściowe.

BOLESŁAW MICHAŁEK

Po »Dniach dobroci«

Czytelnicy zauważyli może, iż najnowsze filmy polskie doczekały się w naszym tygodniku dość sprzecznych ocen. Recenzje z „Domu bez okien", z „Mojego starego", a nawet ze „Spóźnionych przechodniów" — były dość dalekie od entuzjazmu. A jednocześnie Aleksander Jackiewicz w swych „Zapiskach krytycznych" („Cyrk" i „Dni dobroci dla filmu polskiego")*) pisał, że to pozycje ambitne, kulturalne, subtelne. Nie chcemy wcale usprawiedliwiać się z tej różnicy zdań. Nie podzielamy poglądu wyrażonego kiedyś przez felietonistę „Ekranu", który dziwił się, że krytycy mają tak różne zdania i dawał do zrozumienia, że panuje tu jakiś bałagan. Zgodziłbym się z owym felietonistą, że na przykład w wojsku taki bałagan byłby niedopuszczalny; obowiązuje tam jeden regulamin i należy go ściśle przestrzegać. Ale krytyka i sztuka to nie wojsko; przedmiotem jej nie jest musztra, tylko pewne działania intelektualne, pewne oceny artystyczne, społeczne, moralne. Krytyk ma, a przynajmniej powinien mieć, swój własny regulamin. Składa się nań jego własne rozumienie sztuki filmowej i procesów społecznych, własna wrażliwość, zaangażowanie, własny gust nawet. Zresztą nie chcę pisać rzeczy banalnych i wdawać się w jałową dyskusję. Nie o to chodzi. FILM drukuje wypowiedzi krytyczne, podpisane imieniem i nazwiskiem. Nie zależy nam wcale na tym, by były one „zgodne" z innymi wypowiedziami na ten sam temat, ani nawet by zawsze zgadzały się z tym, co redaktorzy FILMU sami o tych utworach myślą. Zależy nam tylko na tym, by recenzja uczciwie wyrażała i jasno uzasadniała pogląd jej autora; by punkt wyjścia jego analizy — a nie ostateczna ocena takiego czy innego filmu — był zgodny z naszymi elementarnymi przekonaniami o roli i możliwościach sztuki filmowej w naszym społeczeństwie.

A jednak winniśmy czytelnikom pewne wyjaśnienia. A jednak muszę podjąć polemikę z dwoma wymienionymi felietonami Aleksandrą Jackiewicza. Bo nie chodzi tu o usuwanie „bałaganu", o wyrównywanie różnicy zdań o konkretnych filmach. Chodzi o rzecz ważniejszą.

Aleksander Jackiewicz, jak sądzę, znudzony monotonią negatywnych głosów o naszych ostatnich filmach, ogłosił więc w sposób błyskotliwy i paradoksalny „Dni dobroci dla filmu polskiego". Powiada, że jesteśmy skazani na naszych twórców, że widocznie lepiej filmów robić nie umieją, lub nie mogą — więc bądźmy dla nich dobrzy. Dobrzy jak dla kalek; wyrozumiali jak dla niedorozwiniętych. Nie, tego Jackiewicz nie pisze, ale takie skojarzenie wywołuje jego felieton, i to wydaje mi się krzywdzące.

Jestem bowiem zdania, że film polski nie jest kaleki czy niedorozwinięty; przeciwnie, że jest tworem myślącym, inteligentnym, wrażliwym, o dość zdrowym ustroju wewnętrznym. W ostatnim pięcioleciu dał tego liczne i porywające dowody. Nie musimy się wcale nad nim litować, nie musimy stosować owych „kryteriów względnych", o których pisze Jackiewicz. Nie trzeba prowadzić z nim rozmowy pełnej szlachetnych kłamstw, jak z kimś w agonii; ani postępować z nim jak z owymi brzydkimi dziewczętami, którym z litości mówimy komplement: „Jakie ładne ma pani włosy".

W sporze, który tu podejmuję z Aleksandrem Jackiewiczem, nie chodzi więc o ocenę „Domu bez okien" i innych filmów, tylko o sprawę zasadniczą: o możliwości twórcze naszej kinematografii. Jackiewicz daje do zrozumienia, że film nasz nie ma możliwości większych niż te, które zademonstrował ostatnimi premierami. Ja zaś utrzymuję, że ma możliwości nieporównanie większe; że może i powinien podejmować sprawy poważne i trudne, prześwietlać je intelektualnie, nasycać je autentyczną emocją; że może i powinien szukać prawdy o człowieku i społeczeństwie poza wytartymi banałami; że może i powinien traktować publiczność jako zbiorowisko ludzi rozwiniętych, myślących, wrażliwych, a nie jak niemowlaki. Właśnie dlatego drukowaliśmy krytyczne oceny naszych filmów. Naszym punktem wyjścia jest przekonanie, że stać nas na coś więcej, i że niepokojąca jest ta rezygnacja z wielkiej szansy polskiej kinematografii.

Jackiewicz kończy swój felieton westchnieniem: są lata tłuste i chude. Teraz mamy chude i na to nie ma rady. Nie chciałbym imputować naszemu znakomitemu felietoniście rzeczy, których nie wypowiedział, ale te ostatnie stwierdzenia w połączeniu z proklamacją „Dni dobroci" — znowu doprowadzić mogą do wniosków nieoczekiwanych: bądźmy dobrzy i litościwi, kiedy przychodzą lata chude. A więc niechaj krytyk swoje przekonania, kryteria, wymagania bezustannie nagina — raz pomniejsza, raz powiększa; nadmuchuje i wydmuchuje jak gumowy balonik — zależnie od wzlotów i upadków sztuki, którą śledzi. Metoda taka nie jest wcale niemożliwa (była i bywa w dalszym ciągu stosowana tu i ówdzie); tylko obawiam się, że jest — w najlepszym razie — bezużyteczna. Jakakolwiek refleksja krytyczna, przedstawiona twórcom i publiczności powstać może tylko z konfrontacji utworu — z poglądami tego, który ten utwór ocenia. A jeżeli poglądy krytyka przystosowują się do kształtu, barwy i temperatury samego utworu? Czy dojść może do jakiejkolwiek konfrontacji? Czy narodzi się stąd jakakolwiek refleksja? Pozostanie tylko sam utwór i ktoś idący za nim jak cień, naśladujący jego gesty, uśmiechający się kiedy się tamten uśmiecha, przewracający się pośpiesznie, kiedy tamten upada.

*

Taki obraz wyłania się, jeżeli doprowadzić do ostateczności pewne myśli zawarte w dwóch felietonach Aleksandra Jackiewicza. I myślę, że obrazu tego nie akceptuje sam Jackiewicz — jeden z najbardziej wymagających i śmiałych krytyków polskich — tak jak nie akceptuje go redakcja FILMU.

*) Nr 37 i 38 FILMU.

„Dom bez okien". Czy stać nas na coś ambitniejszego?

DALSZE GŁOSY O REPERTUARZE I KINACH

Panie Redaktorze!

Dyskusja na temat naszego repertuaru filmowego odbywa się w FILMIE za pośrednictwem listów do redakcji. Najprzód red. Oleksiewicz (w liście do redaktora naczelnego) pisała o stale obniżającym się poziomie naszego repertuaru. Później replikował (listem) dyrektor CWF-u, Witold Figlewski (FILM, nr 34), próbując wykazać bezpodstawność zarzutów red. Oleksiewicz. Chciałbym włączyć się do tej dyskusji (chodzi w niej o filmy z Europy zachodniej). Dyr. Figlewski używa bowiem w swym liście argumentów, z którymi trudno mi się zgodzić.

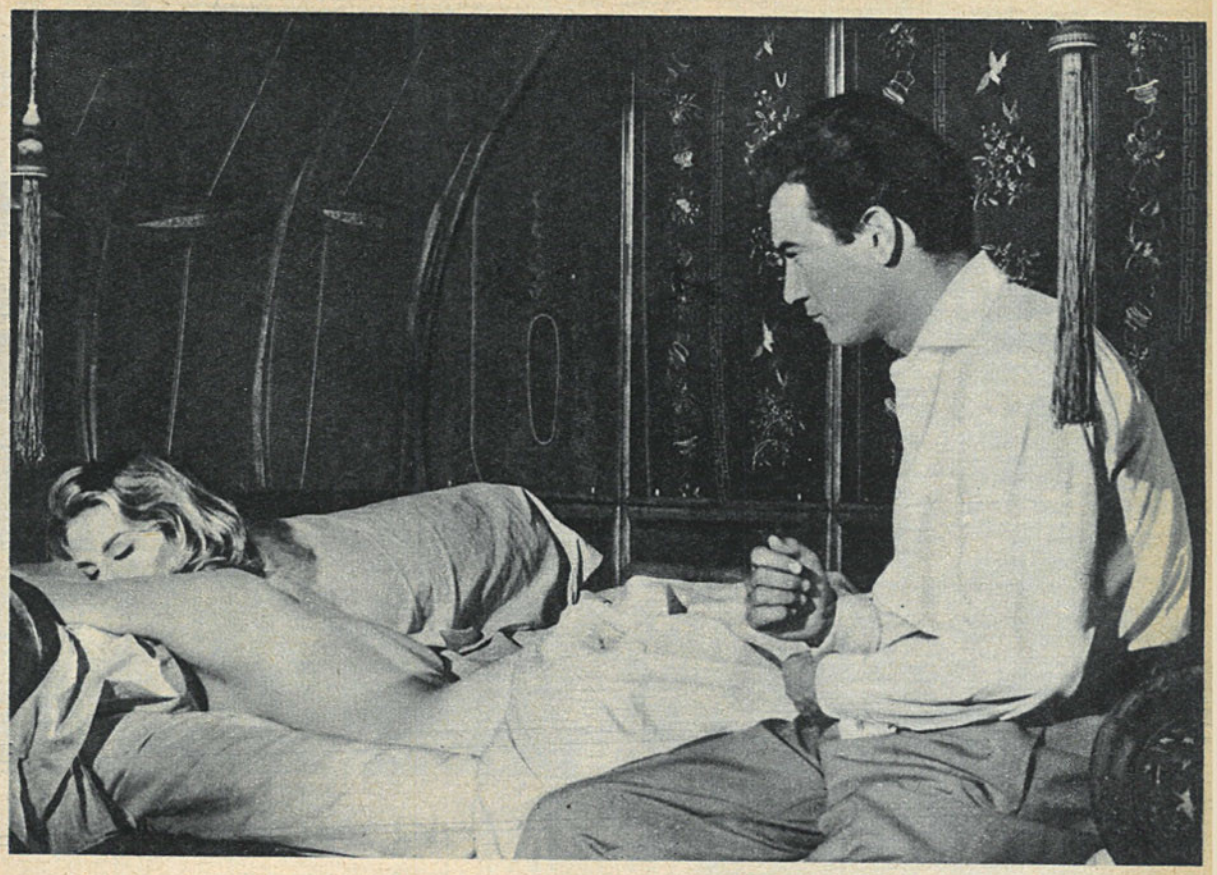
Wątpliwości budzi już sam punkt wyjścia argumentacji. Pragnąc porównać tegoroczny repertuar z ubiegłorocznymi, dyr. Figlewski proponuje **„zastosowanie jednego obiektywnego kryterium uznania filmu za interesujący"**. Ma to być **„fakt uzyskania przez dany film nagrody na jednym z kilku najbardziej reprezentatywnych festiwali filmowych"**. Opierając się na tym kryterium, dyr. Figlewski udowadnia następnie przy pomocy danych statystycznych, że filmów nagrodzonych było w roku bieżącym więcej niż kiedykolwiek.

Proszę zwrócić uwagę, jak bardzo takie rozumowanie jest nieprzekonywające: wiadomo, że na festiwale trafia jedynie nieznaczna część filmów wybitnych, że rozdział nagród jest nie zawsze sprawiedliwy. Toteż chciałbym zaproponować inne kryterium oceny repertuaru: według ocen, jakie uzyskują filmy w tabelce „Dziewięciu gniewnych ludzi". Oczywiście i taka miara jest oparta na subiektywnych opiniach ludzkich — a więc zawodna. A jednak — proszę spróbować porównać ilość ocen „bardzo dobrych", „dobrych" i „dostatecznych" z poszczególnych lat:

	nota powyżej 5	od 4 do 5	od 3 do 4
1959	8	52	102
1960	8	34	102
1961	6	47	87

Dla porównania — wykaz za rok bieżący (obejmujący repertuar za miesiące styczeń — październik):

1. I. — 31. X.	3	27	79



Jacques Doniol-Valcroze jest jednym z nie znanych u nas reżyserów francuskiej „nowej fali" (na zdjęciu — scena z jego filmu „L'eau a lá Bouche" (Ślinka do ust)

Musi więc chyba być trochę prawdy w twierdzeniu, że repertuar się pogarsza. Oczywiście, powody mogą być różne: mógł obniżyć się poziom produkcji na świecie; mogła szwankować polityka naszych zakupów. Dyr. Figlewski zdaje się mieć jeszcze inną hipotezę. Oto cytat z jego listu: **„...Proszę pamiętać, że w poprzednich latach można było czerpać z dużego, wieloletniego zapasu arcydzieł i głośnych filmów, które w pewnym okresie nie docierały na nasze ekrany... a w tym roku?"** W tym ostatnim pytaniu zawarta jest sugestia, że zapas wartościowych filmów już się skończył.

Zdawałoby się, że to prawda. Od wielu lat CWF — importując filmy z Europy zachodniej — faworyzowała zawsze tych samych twórców. Jej ulubieńcami byli zwłaszcza pewni Francuzi: Clair, Clément, Carné. W niektórych wypadkach było to nawet irytujące (Delannoy — 7 filmów od 1955 roku, Duvivier — 6, Christian-Jaque — 6, Le Chanois — 8). Być może dorobek artystyczny tych twórców jest istotnie doszczętnie wyeksploatowany. Pozostają jednakże inni, bardzo wybitni reżyserzy francuscy — prawie zupełnie u nas nie znani:

	Ilość filmów	Widzieliśmy u nas
Bresson	6	1
Melville	7	—
Astruc	5	1
Malle	4	1
Godard	4	—
Chabrol	7	—
Doniol-Valcroze	3	—
Truffaut	3	1
Rohmer	1	—
Rivette	1	—
Franju	4	1 (pula DKF)
	45	5

Być może, połowa spośród tych filmów nie nadaje się do zakupu; ale nawet i wtedy pozostaje jeszcze niemały zapas. A zresztą — podobnie wygląda rzecz z innymi krajami. Jestem gotów w każdej chwili wymienić 100 filmów amerykańskich czy japońskich, które należałoby sprowadzić do Polski niejako „w pierwszej kolejności". I chyba zgodzi się Pan ze mną, Panie Redaktorze, że przy obecnym systemie zakupów zapas ten wystarczy na lat co najmniej 50.

W sumie — nie myślę, że „zapas arcydzieł" czy choćby ciekawych i ambitnych filmów już się wyczerpał, tylko że my coraz rzadziej do nich sięgamy.

JAN OLSZEWSKI
Warszawa

Panie Redaktorze!

Redaktor naczelny „Kinotechnika", Wiktor Ostrowski, postulował niedawno na łamach „Przekroju" zlikwidowanie warszawskiego kina „Bajka", wyświetlającego wyłącznie filmy polskie. Nie opłaca się — pisze red. Ostrowski — nie zdało egzaminu. Przekształcić na kino normalne.

Panie Redaktorze, czy to słuszne? Że kino nie wykonuje planów finansowych —, to pewne. Ale — od razu likwidować? Proponuję pomyśleć nad jakimś innym rozwiązaniem. Może częściej zmieniać program — a nie, jak dotychczas, raz na tydzień? A może — wyświetlać w tym kinie w pierwszej połowie tygodnia filmy polskie, a w drugiej — filmy zagraniczne? A wreszcie: Czy w „Bajce" nie mogłyby odbywać się premiery polskich filmów? Nowe filmy z pewnością poprawiłyby sytuację finansową kina; a poza tym mogłyby przyzwyczaić publiczność do tego „polskiego iluzjonu".

A więc wymyślmy wspólnie coś — ale nie rezygnujmy tak łatwo z kina, które umożliwia nam oglądanie starych filmów polskich.

GRZEGORZ LASKOWSKI
Warszawa

Panie Redaktorze!

Coraz częściej na łamach tygodnika FILM pojawiają się artykuły bądź listy domagające się stworzenia sieci kin studyjnych. Na ogół nikt na te głosy nie zwraca uwagi: kin dobrych filmów jest nadal jedynie pięć — i to wyłącznie w dużych miastach wojewódzkich.

Okazuje się jednak, że i „oddolna inicjatywa" może czasem coś zdziałać. Przekazuję Panu, Redaktorze, wiadomość, która na pewno pocieszy miłośników dobrego filmu żyjących na tzw. prowincji. W Płocku — mieście gwałtownej rozbudowy i przebudowy — w spółdzielczym kinie „Diana" odbywa się raz w tygodniu tzw. „dzień dobrego filmu".

W przeciwieństwie do kin dobrych filmów, które działają w środowiskach wielkomiejskich — pomysł jednego „dnia dobrego filmu" w tygodniu wydaje się być bardzo szczęśliwym rozwiązaniem dla miast takich jak Płock.

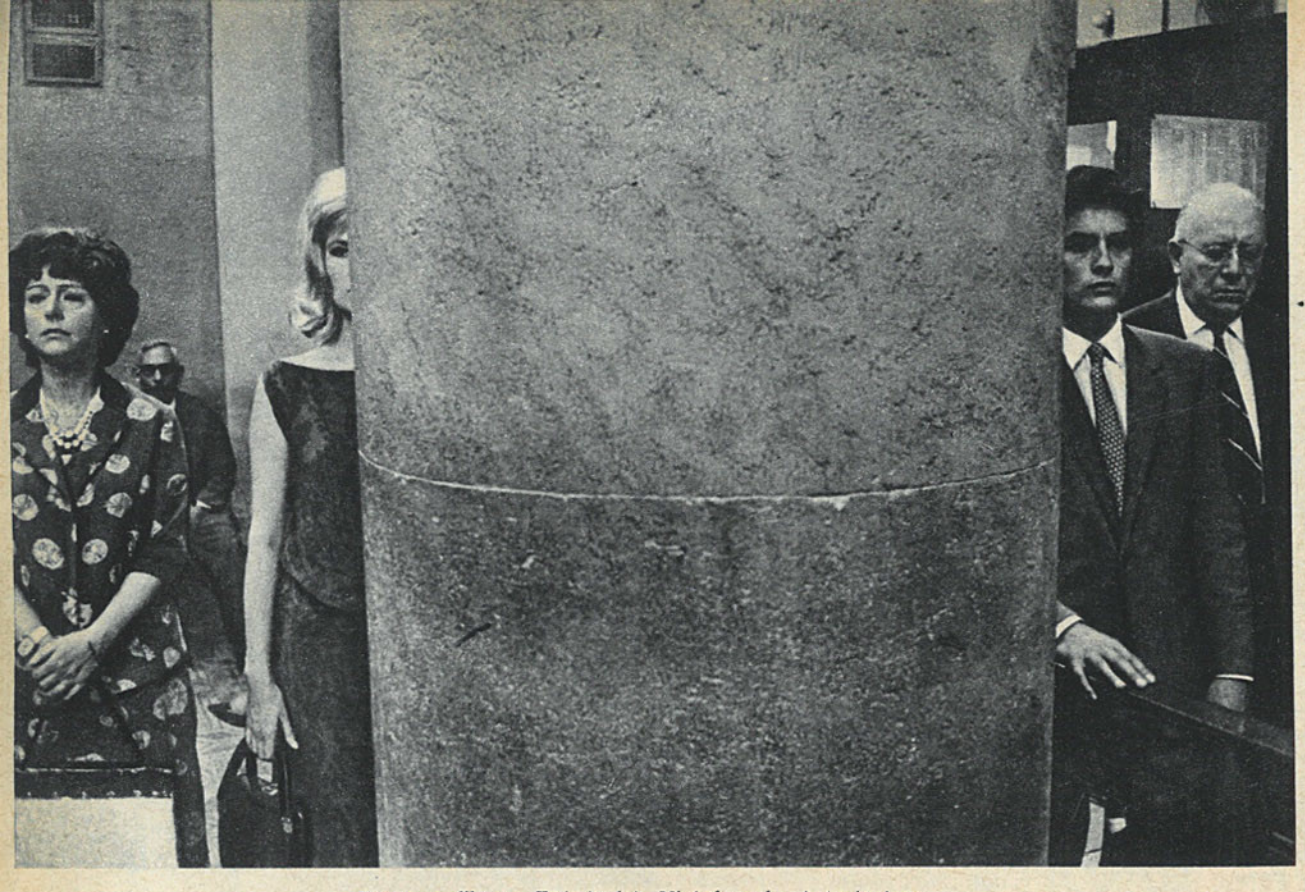
Trzymiesięczna działalność „dnia dobrego filmu" (w czwartki — dawniej były najsłabszym kasowo dniem tego kina) przeszła wszelkie oczekiwania. W ciągu piętnastu „dni" podczas 35 seansów — począwszy od czerwca — Kino „Diana" odwiedziło ponad 11 tysięcy widzów. A pamiętajmy, że widownia tego kina liczy zaledwie 350 miejsc.

A repertuar? Rozpoczęto już cykliczne wyświetlanie filmów takich reżyserów, jak Bergman, Kurosawa, De Sica, Resnais lub Kawalerowicz. Frekwencja — prawie 100 procent. A przecież te same filmy były przed rokiem w kinach płockich niedoceniane. Rada repertuarowa kina „Diana" bez większych kosztów i bez krzykliwej reklamy przygotowuje już dalsze imprezy, jak wystawy czy przegląd komedii radzieckich z Centralnego Archiwum Filmowego.

Czy nie uważa Pan, Redaktorze, że ten oryginalny płocki pomysł mógłby stać się ową dawno poszukiwaną formą udostępniania najcenniejszych filmów mieszkańcom miast i miasteczek?

TEODOR OLEK
Płock

Od redakcji: Bardzo interesująca propozycja. Duże brawa dla Płocka!



Scena z filmu „Zaćmienie" Michelangelo Antonioniego

MICHELANGELO ANTONIONI: – *Jestem niepoprawnym optymistą!*

Z okazji paryskiej premiery „Zaćmienia" – Michelangelo Antonioni udzielił wywiadu tygodnikowi „Les Lettres Françaises". Oto ciekawsze fragmenty jego wypowiedzi:

– Reakcje publiczności są różne. Na jednym seansie patrzy na film w nabożnym milczeniu, kiedy indziej znów słychać oklaski lub gwizdy. Nie ulega jednak wątpliwości, że ludzie przychodzą oglądać „Zaćmienie". W moim przekonaniu oznacza to ogromną ewolucję gustów publiczności. Przecież taki film jeszcze przed czterema laty byłby absolutnie nie do pomyślenia. Pamiętam doskonale wszystkie trudności, jakie miałem z „Krzykiem", wszystkie okaleczenia, jakim uległ ten film.

Forma „Zaćmienia" jest, moim zdaniem, bardziej nowoczesna od formy moich poprzednich utworów. Krytyka zarzuca filmowi, że akcja rozwija się nieharmonijnie, że dzieli się wyraźnie na fragmenty poświęcone samej Vittorii, samemu Piero, potem obojgu bohaterom. Ależ, gdybym zastosował konwencjonalną narrację, nie ukazałbym rzeczy, o którą mi chodziło: reakcji bohaterów poprzez atmosferę, gęstość opisu.

Mówi się dalej, że styl moich filmów ulega coraz poważniejszym zmianom. A więc: ledwie widoczne ruchy kamery i wielka ilość bardzo krótkich kontrastujących ze sobą ujęć, których dawniej nie znosiłem i które usuwałem przy każdej sposobności. Oczywiście, moja technika zmieniła się. Niegdyś bowiem uważałem, że kamera powinna jak najdłużej śledzić bohatera, aby nie uronić niczego z prawdy jego zachowania. Stąd wynikała konieczność stosowania skomplikowanych ruchów kamery, długich ujęć. Obecnie sądzę, że postacie bohaterów należy pokazywać z różnych kątów widzenia, że nie należy bać się pokazywania samego tła. Mój obecny styl może wydawać się krokiem wstecz, w rzeczywistości – jest śmielszy i nowocześniejszy od tego, który stosowałem dawniej.

Jestem niepoprawnym optymistą! Akceptuję moją epokę, współczesną cywilizację, pasjonuje mnie przyszłość. „Zaćmienie" jest filmem optymistycznym, ponieważ moi bohaterowie są ludźmi wolnymi: spotykają się, podobają się sobie, kochają się, a później rozstają całkowicie z własnej woli, bez żadnego przymusu ze strony społeczeństwa. Robią po prostu to, co w danej chwili wydaje im się najbardziej słuszne. Mówię więc o uczuciach ludzkich inaczej, niż mówiło się o nich dotychczas. Kiedy świat nieustannie zmienia się, trudno aby nie zmieniały się uczucia, ich charakter. Nie mogę przewidywać przyszłości, stwierdzam jedynie zmiany, jakie zachodzą w stosunkach ludzkich; mam nadzieję, że wszystko – wbrew pozorom – zmierza ku dobremu. Dlatego właśnie jestem optymistą. Doszukiwania się w moich filmach „niemożności porozumienia się" bohaterów, ich „alienacji" – to oczywiste nieporozumienie. Nie realizowałbym filmów, gdybym wierzył w „niemożność porozumienia".

W najbliższym czasie zamierzam zrealizować film kostiumowy, historyczny. Zaproponowałem już temat: miłość Klaudii i Katullusa, ale producenci odrzucili mój pomysł. Rozważam więc inny temat, ale jeszcze nie mogę wyjawić szczegółów. Mogę jedynie powiedzieć, że nie będzie mi zależało na rekonstruowaniu epoki. Powinniśmy bowiem patrzeć na przeszłość oczami ludzi XX wieku.

Głos Andrieja Tarkowskiego

–CZAS ZAGRODZIĆ DROGĘ MAKULATURZE FILMOWEJ!

Laureat Grand Prix na tegorocznym festiwalu w Wenecji, radziecki reżyser Andriej Tarkowski („Dziecko wojny"), pisze na łamach czasopisma „Litieraturnaja Gazieta" o roli twórcy filmowego i swych planach realizatorskich. W wypowiedzi tej czytamy m.in.:

— Zaufanie twórcy do widza, dyskusja z nim na równych prawach – to jedyna droga, jaką powinien przebyć zamysł autorski do świadomości odbiorcy. Innej drogi nie ma, choćbyśmy jej nie wiem jak szukali. W żadnym wypadku nie trzeba widzowi wbijać do głowy tego, co jest oczywiste dla autora, bo prowadzi to do degradacji twórcy. Najważniejszy jest kompromis pomiędzy kształceniem estetycznym widza i obowiązkiem tworzenia nowatorskiej sztuki filmowej. W żadnym wypadku nie można schlebiać gustom zacofanych widzów...

Film to sztuka wysokiej rangi, a nie rozrywka. Aby ją rozumieć trzeba się jej uczyć – tak samo jak historii literatury, teatru, plastyki... Czas zagrodzić drogę na ekrany makulaturze filmowej, dzięki której kina wypełniają łatwo swój plan finansowy, ale która psuje smak publiczności.

Tarkowski wskazuje dalej na olbrzymią rolę dyskusyjnych klubów filmowych i domaga się utworzenia ich w ZSRR.

— Moje plany twórcze — mówi reżyser — *łączą się z problemami wzajemnego stosunku artysty i narodu, artysty i czasów, w których on żyje. Problemom tym poświęcony jest scenariusz, nad którym pracuję obecnie wraz z A. Konczałowskim. Opowie on o życiu Andrieja Rublowa — wielkiego artysty z mało znanej epoki rosyjskiego Odrodzenia. Chcę uchwycić punkt przecięcia kilku płaszczyzn: epoki, historii, ideałów moralno-obyczajowych, życia artysty i narodu.*

LOUIS MALLE *interesuje się sportem*

Znany reżyser francuski Louis Malle („Windą na szafot", „Kochankowie", „Życie prywatne") pilnie śledził, wraz z pięcioma operatorami, tegoroczny wyścig kolarski „Tour de France", nakręcając kronikę tej imprezy. Reżyser zamierza wykorzystać ten materiał dokumentalny w przyszłym filmie, poświęconym sprawom sportu zawodowego.

Boris Karloff, pamiętny odtwórca roli monstrum w cyklu filmów o Frankensteinie w latach trzydziestych, sieje nadal grozę w serii widowisk typu science-fiction, nadawanych przez brytyjską telewizję. Oto co ten klasyczny aktor filmów niesamowitych powiedział w wywiadzie przedstawicielowi londyńskiego „Timesa":

– Po latach współpracy z reżyserem Jamesem Whale, której owocem był „Frankenstein" i „Dziwny dom" (w istocie należy je raczej uważać za „komedie grozy", niż filmy niesamowite), najwybitniejszym twórcą, z jakim się zetknąłem, był Val Lewton, realizator najlepszych filmów niesamowitych w okresie wojny („Ludzie-koty", „Wyspa śmierci", „Porywacze zw „Dom obłąkanych"). Le – to chyba pierwszy reż który zrozumiał, że groza jąca się za tajemnic drzwiami tak długo na i trzyma w napięciu, d

MONSTR

WSPOMIN

drzwi są zamknięte. wszystkie jego filmy o były na zasadzie pobud wyobraźni widza, podsuw mu tylko sugestii, które obiektywnie potrafiłby r jać – aż do granic wytrz ności własnych nerwów.

Val Lewton miał także

ztówka z Londynu

IEZAWODNY
AMES MASON...

y film angielski „Tiara Tahiti" reż. Wil-
na Kotcheffa, oparty na powieści Geof-
ra Cotterella, wyróżnia się jedynie bardzo
ą Jamesa Masona – niezapomnianego bo-
filmu „Niepotrzebni mogą odejść" Carola
Mason występuje tu w roli zawodowego
wojsk angielskich, który wskutek intryg

własnego korespondenta

owódcy (John Mills), występuje po woj-
wojska, oskarżony o nielegalny handel.
a Tahiti i tam po latach spotyka swego
: jest on obecnie urzędnikiem i przyjeż-
wyspę, by założyć na niej nowoczesny
apitan ma okazję do zemsty...
Tahiti" miała być zapewne filmem psy-
nym z akcentami satyry wobec wojska
rodowisk, z których pochodzą bohatero-
zędniczego (dowódca) i bogatych fabry-
kapitan). Niestety, powstał jeszcze jeden

John Mills i James Mason grają główne role w filmie „Tiara Tahiti" reż. Williama Kotcheffa

sztampowy utwór sensacyjny; nawet szeroki ekran, kolor i egzotyczne tło nie zostały dostatecznie wykorzystane, ani przez reżysera, ani przez operatora.

Poza tym William Kotcheff, zdolny kanadyjski reżyser telewizyjny, usiłował w swym filmie skorzystać z pewnych doświadczeń telewizji. Długie monologi, wypowiadane przez aktorów do kamery, są jednak nieudaną próbą przeniesienia na ekran filmowy – telewizyjnej metody „rozmowy" aktora z widzem.

KRYSTYNA GARBIEŃ

PAWŁUCHA

Tak nazywa się nowy film reżyserów Siergieja Tumanowa i Georgija Szczukina, twórców głośnej „Miłości Aloszy", który zobaczymy niebawem na naszych ekranach. Scenariusz „Pawłuchy" jest dziełem młodego pisarza leningradzkiego R. Pogodina, oparty zaś został na jego powieści „O wesołych ludziach i dobrej pogodzie".

Główny bohater Pawłucha – to dzielny, wesoły, pełen radości życia chłopiec; gra go jedenastoletni Nikołaj Kozłow. Jego partnerką jest Zina, organizatorka grupy komsomolskiej na budowie, grana przez popularną młodą aktorkę Raisę Kurkinę. Film porusza problemy odpowiedzialności, przyjaźni i solidarności.

Zdjęcia plenerowe realizowano na północy – w Murmańsku i na południu – w Noworosyjsku.

Shirley Mac Laine jako „Słodka Irma"

Billy Wilder („Bulwar Zachodzącego Słońca", „Słomiany wdowiec", „Garsoniera") przebywa obecnie w Paryżu, gdzie realizuje film „Słodka Irma", oparty na komedii muzycznej Brefforta. W roli tytułowej występuje Shirley MacLaine (na zdjęciu). W jednym z najbliższych numerów zamieścimy fragment wywiadu z Wilderem, przeprowadzonego przez tygodnik francuski „L'Express", na temat jego nowego filmu.

A oto jeszcze jeden fotos z filmu „Tiara Tahiti" (Rosenda Monteros i James Mason)

Nowa wersja „Opery za trzy grosze"

Zachodnioniemiecki producent Kurt Ulrich stał się ostatnio obiektem ataków prasy w NRF, ponieważ zamierza zrealizować nową wersję „Opery za trzy grosze" według sztuki Bertolta Brechta. „Nie ma powodu — pisze brukowy zachodnioberliński dziennik „BZ" — abyśmy musieli filmować utwór komunisty Brechta. Dajemy dobrą radę producentom: niech zrezygnują ze swego zamiaru".

Mimo tych pogróżek, realizacja „Opery za trzy grosze" dojdzie prawdopodobnie do skutku we współprodukcji francusko-niemieckiej. Reżyserem ma być Wolfgang Staudte. W roli Mackie Majchra wystąpi Yves Montand lub Curd Jürgens. Poza tym w filmie zagrają: Pascale Petit (Polly), Melina Mercouri (Jenny) oraz Martin Held (Tiger Brown).

Ro-go-pa-g

– tak nazywa się prowizorycznie film nowelowy, który zrealizują we Włoszech i Francji reżyserzy: Rossellini, Godard, Pasolini i Gregoretti (na tytuł filmu złożyły się pierwsze sylaby nazwisk twórców).

Nowela reżyserowana przez Roberta Rosselliniego opowie historię stewardessy: twórca „Accattone" – Pier Paolo Pasolini – zamierza nakręcić krótką parodię historyczno-mitologicznych „supergigantów": nowela Gregorettiego przedstawi portret wielkiego włoskiego przemysłowca; Jean-Luc Godard nie wybrał jeszcze tematu do swej noweli – jest zajęty przygotowaniami do realizacji filmu „Pour Lucrèce" (Dla Lukrecji), opartego na sztuce Jeana Giraudoux.

JM FRANKENSTEINA
I OSTRZEGA

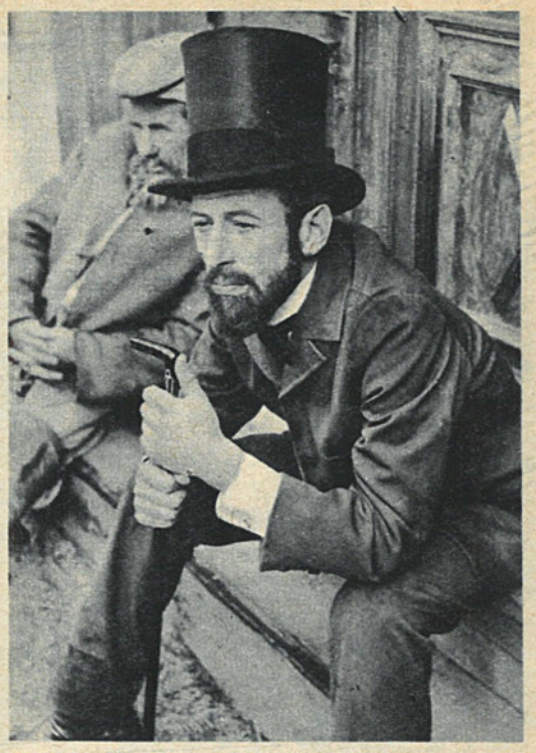
tuicję w wyszukiwaniu nowych talentów reżyserskich. To z jego montażowni wyszli tacy czołowi dziś twórcy hollywoodzcy jak Robert Wise i Mark Robson.

Jeden z ostatnich moich filmów, który bardzo lubię, to „Chwyt dusiciela", zrealizowany przez młodego reżysera angielskiego Roberta Day. Zwraca on baczną uwagę na szczegóły i akcesoria epoki, w której rozgrywa się akcja, i rozumie to, czego nie rozumieją inni angielscy twórcy filmów niesamowitych: że ważna jest fabuła jako całość, a nie szok aplikowany widzowi automatycznie co pięć minut – aż do otępienia.

Sztuka filmowa? Pewnego razu, gdy grałem na Broadwayu w sztuce „Arszenik i stare koronki", Instytut Głuchoniemych w Waszyngtonie zwrócił się do naszego teatru z prośbą o wypożyczenie sali wraz z dekoracjami; chodziło o jednorazowe wystawienie tej samej sztuki przez głuchoniemych dla głuchoniemych. Oczywiście, dyskretnie opuściliśmy teatr, nie chcąc im przeszkadzać w czasie próby, ale w końcu ciekawość wzięła górę. Gdy wszedłem na widownię, ujrzałem najbardziej fascynującą rzecz w moim życiu. Sztuka jest żywa, dobrze napisana, z oszczędnym dialogiem – ale tempo, jakie nadali przedstawieniu głuchoniemi, szybkie cięcia pomiędzy scenami, które umożliwiły im potraktować całość pantomimicznie, efekty świetlne, wydobywające ze sceny kapitalne detale – to była dla nas niezapomniana lekcja wspaniałej, dramatycznej ekspresji.

Cóż, teraz często zapominamy, że teatr, film lub telewizja – to jednak sztuki wizualne, i że słowa znaczą w nich nieporównanie mniej, niż się nam wydaje.

SPOTKANIE Z ALEKSANDREM GIERYMSKIM PO STU LATACH



Leszek Herdegen jako Gierymski

Jak powstaje „Mansarda”

kolorowy i szerokoekranowy film o wielkim malarzu

Krystyna Garbień

Mieliśmy szczęście, bo wrześniowy dzień był słoneczny i chłodny, tak jak wyobrażali to sobie: reżyser Konrad Nałęcki oraz operatorzy: Stefan Matyjaszkiewicz i Romuald Kropat. Przygotowania do zdjęć przed warszawską Dziekanką ukończono szybko, próby odbywały się sprawnie. Po okrzyku:

— *Na mie-e-ejsca, proszę!* — kilkudziesięciu statystów w kostiumach sprzed wieku przemieniło się w uliczny tłum, zajęty swoimi codziennymi sprawami. Dwukonna dorożka z elegantem w cylindrze jechała w stronę winiarni Lesisza (takiego właściciela miała kiedyś obecna probiernia win), czterokonny powóz obładowany meblami zatrzymał się przed Dziekanką — ongiś zajazdem, na którym pstrokate napisy w języku polskim i rosyjskim informowały, co można kupić w małych sklepikach na parterze.

Obiektyw kamery kieruje się w stronę wąskiego przejścia pomiędzy Dziekanką a winiarnią. Wychodzi stamtąd Gierymski, idący z Mariensztatu. Jest blady, zmęczony, ma na sobie zniszczone ubranie. Nie słyszy i nie widzi, co się wokoło dzieje. Idzie prosto przed siebie, wolno — jak człowiek, na którego nikt nie czeka. Na ekranie zobaczymy, jak przystanie, a potem skręci w prawo, w stronę przytułku za zajazdem, aby odwiedzić Hilarego Sosnowieckiego, kolegę z monachijskiej akademi sztuk pięknych, nałogowego alkoholika.

Ta droga Gierymskiego, a potem spotkanie z Hilarym w przytułku wśród nędzarzy (będzie to jedna z końcowych scen filmu — zostanie zrealizowana w łódzkim atelier) jest jak gdyby symbolem. Na podobną nędzę skazała Warszawa jednego ze swych najwybitniejszych malarzy. Sztuka bowiem rozwija się szybciej aniżeli zdolność percepcji u odbiorców.

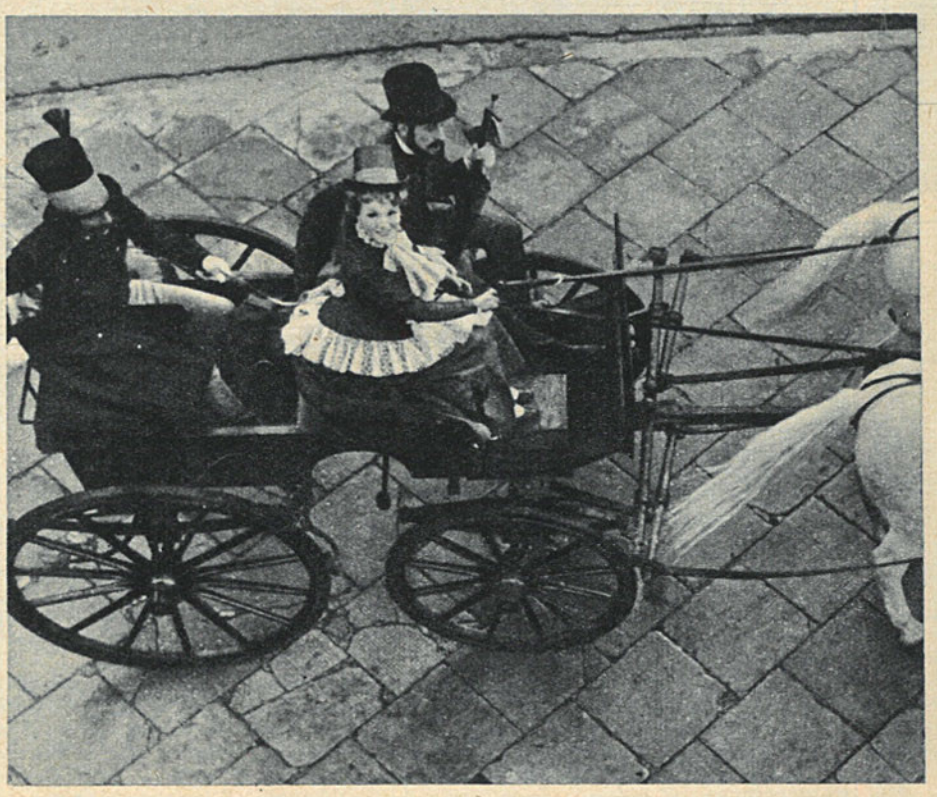
MALARZ WARSZAWSKIEGO FOLKLORU

Nie było dotychczas filmu, powieści ani dramatu poświęconego Aleksandrowi Gierymskiemu. Scenariuszem „Mansardy” zajęli się dwaj dawni studenci akademii sztuk pięknych — Bohdan Czeszko i Konrad Nałęcki. Nałęcki jeszcze w czasie studiów w szkole filmowej nieraz rozmawiał z Andrzejem Wajdą (również studiującym poprzednio malarstwo), o możliwościach przeniesienia na ekran warszawskiego środowiska artystycznego lat siedemdziesiątych. Pierwsza wersja scenariusza była już zresztą gotowa w 1958 roku. Nałęcki powrócił do niej po zrealizowaniu innych filmów, uzupełnił nowymi pomysłami, znalazł w Czeszce współscenarzystę i autora dialogów.

„Mansarda” nie będzie filmem biograficznym. Ukaże tylko fragment życia Gierymskiego, po przyjeździe z Włoch do kraju, kiedy w pełni sił, sławny i ceniony przez krytyków zagranicznych, pragnie osiąść w Warszawie, aby malować swoich i wśród swoich. Artysta przywiózł paletę nasyconą światłem impresjonizmu, a obrazy — pełne włoskiego słońca. Na pierwszej wystawie w „Zachęcie” wystawia „Popiersie młodego Włocha”, „Sjestę włoską”, „Sjestę rzymską” „Grę w mora” i „Pazia florenckiego”; obrazy te cieszą się pełną aprobatą. Warszawska socjeta liczy na to, że zyska swego nowego dworskiego malarza.

I oto, wbrew przewidywaniom, na obrazach Gierymskiego zaczynają się pojawiać sceny z życia ludu, portrety przekupek, biednych Żydów, robotników. Na zarzuty malarz odpowiada krótko: *„Warszawa jest malownicza od dołu. To Italia — jest malownicza od góry”.*

Drugi salon w „Zachęcie” przynosi artyście klęskę. Wystawia „Pomarańczarkę”, „Bramę na Starym Mieście”, „Babę czuwającą przy zwłokach”, „Powiśle”. W rozgrywce przeciwko Gierymskiemu środowisko malarzy wykorzystuje silne wśród społeczeństwa nastroje antyrosyjskie po powstaniu 1863 roku, przypominając, iż Maksymilian,



Gierymski z Marią (Aleksandra Śląska) po powrocie z Włoch.

Zdjęcia: Roman Sumik

W gmachu Dziekanki mieścił się w XIX wieku zajazd

Reż. Konrad Nałęcki udziela wskazówek statystom

brat Aleksandra, studiował zagranicą dzięki carskiemu arystokracie — hrabiemu Bergowi. Gierymski pozostaje bez środków do życia. Zaczyna zarabiać grą w bilard. Zbliżają się wówczas do niego redaktorzy „Wędrowca": Witkiewicz, Sygietyński, Gruszecki — proponując zamieszczanie rysunków i wydanie albumu Gierymskich, poświęconego Warszawie.

„Tak oto doszło — piszą autorzy scenariusza — *do współpracy Gierymskiego z grupą „Wędrowca". Była to bodaj jedyna w owym czasie w Warszawie aktywna, w sensie oddziaływania na opinię publiczną, grupa intelektualistów, zajmujących się problematyką sztuki. Ludzie ci pragnęli wydźwignąć rodzimą sztukę z obsesjonalności matejkowskiej, wydźwignąć z sentymentalizmu kolorowych pejzażyków, z pompierskiej dętologii, oduczyć ją frazesu pseudoliterackiego, a przyswoić jej nowoczesne na owe czasy walory estetyczne, zwiastowane już na Zachodzie, zwłaszcza przez francuskich impresjonistów. Wskazywali na zaściankowość warszawskiej sztuki, na jej marność, kierując jednocześnie uwagę na tych artystów polskich i takie malarstwo polskie, które zyskiwało rozgłos na światowych targowiskach sztuki, właśnie dzięki swej oryginalności.*

Nie znajdowali posłuchu, walczyli z trudnościami niezwykle zacięcie. Wszelako najgorętszy zapał, nie podsycany pieniędzmi, skazany na karmienie się imponderabiliami, nosi w sobie zaród zgorzknienia i klęski, staje się udręką dla uprawiających go, a wyrzutem sumienia oraz drwin — dla innych".

Redakcja „Wędrowca", nie znalazłszy poparcia wśród społeczeństwa, upadła na skutek intryg. Gierymski — w nędzy — oszalał.

MÓWIĄ AUTORZY

Rozmawiamy o „Mansardzie" w czasie przerwy w zdjęciach, w kawiarni „Telimena" na Krakowskim Przedmieściu. Prócz Czeszki i Nałęckiego jest z nami i sam Gierymski, czyli aktor Leszek Herdegen, zdumiewająco podobny do wielkiego malarza.

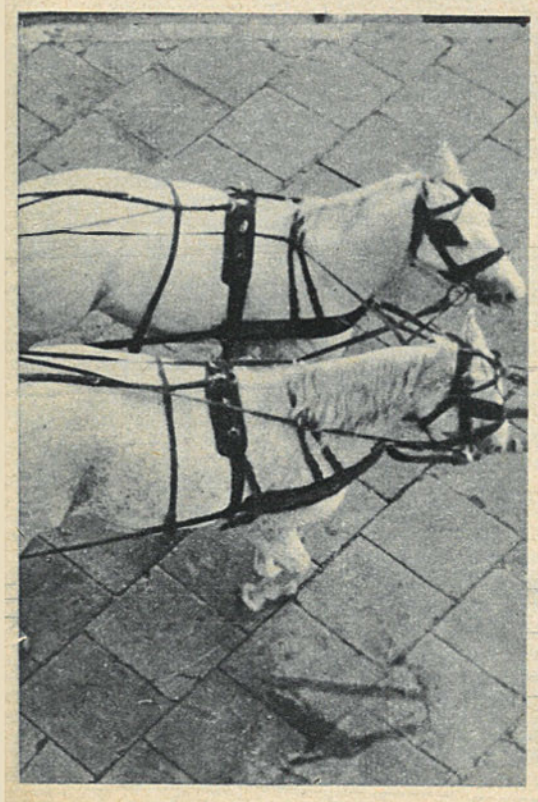
— Pisząc scenariusz, opieraliśmy się na wspomnieniach Witkiewicza — mówi Nałęcki — *a poza tym na licznej korespondencji, którą pozostawił Gierymski. Był on człowiekiem małomównym, skrytym, natomiast chętnie wypowiadał się w listach. Wiemy z nich o przebiegu romansu z Marią, której nazwisko do dziś nigdzie nie jest publikowane, dowiadujemy się również o innych przeżyciach artysty. Wybrałem najciekawszy, najbardziej dramatyczny fragment jego życia. Opowieść biograficzna zmusza bowiem do mówienia zbyt powierzchownie; odstraszającym przykładem są znane w Polsce filmy o Rembrandtcie, Van Goghu, Modiglianim.*

Czeszko dorzuca: — *Chcemy pokazać w „Mansardzie" uwikłanie się artysty w zastane warunki społeczne, pokazać ludzi — ani złych, ani dobrych, po prostu takich, jakimi są — niedojrzałych do przyjęcia jego sztuki; Gierymski nie potrafi przystosować się do tych warunków społecznych. Doprowadza to do klęski.*

Nałęcki zwraca się do Czeszki: — *Właściwie w scenariuszu potrzebna jest jeszcze pewna zmiana. Początek znajomości Gierymskiego i Marii oraz ich szybka wzajemna sympatia, nie dość są usprawiedliwione. Oni musieli się przedtem zetknąć gdzieś w wielkim świecie, może w Rzymie; i dlatego Maria czeka tak niecierpliwie na wernisaż w „Zachęcie", dlatego tak czują się sobie bliscy w Warszawie — prowincjonalnym mieście carskiego imperium. W dialogu powinna się chyba znaleźć jakaś aluzja do przeszłości...*

Ten wątek filmu ulegnie więc na pewno zmianie, a do innych — zostanie dorzucony niejeden pomysł. Tak rodzi się film o wielkim malarzu Aleksandrze Gierymskim.

KRYSTYNA GARBIEŃ

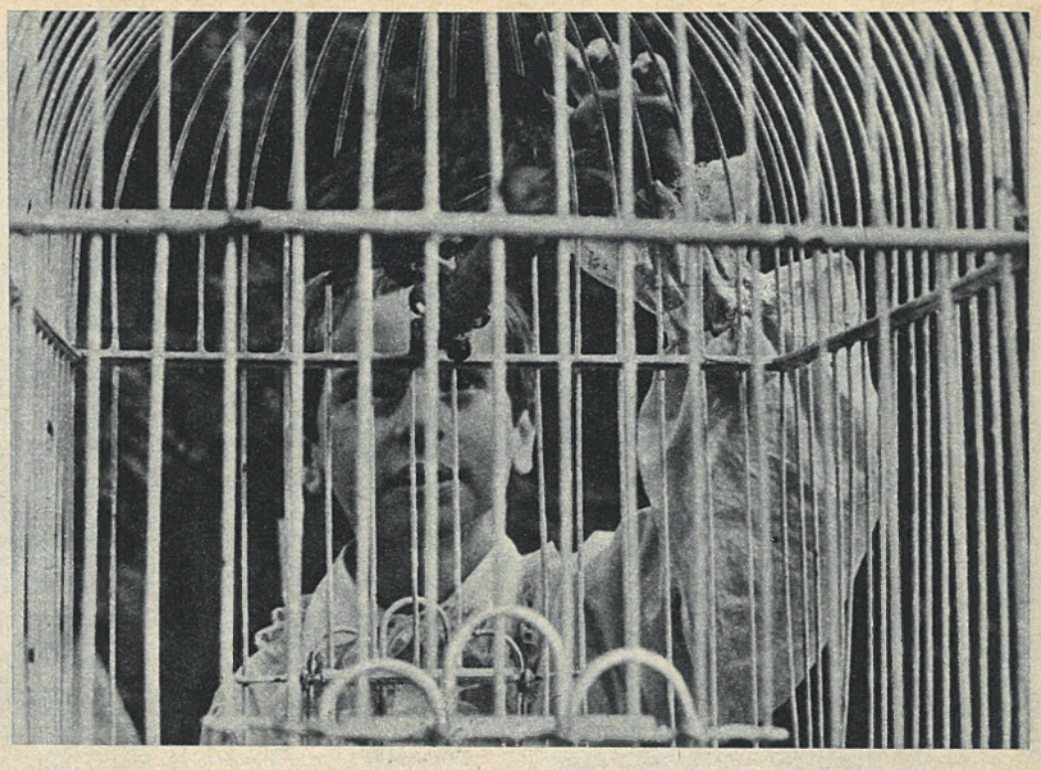


Postacie, które inspirowały twórczość Gierymskiego, na Rynku Starego Miasta w Warszawie

EWA FISZER

„SOWIEJ RZEKI"

ciąg dalszy



François Frankel – jeden z młodocianych aktorów filmu „W sercu życia"

Pod Troyes, dwieście kilometrów od Paryża, spłonęło tej wiosny kilkaset hektarów lasu. I w tymże lasku Troyes Robert Enrico realizuje dalszy ciąg „Sowiej rzeki", która przyniosła mu swego czasu Złotą Palmę za krótki metraż w Cannes. Dalszy ciąg — to znaczy dwa inne epizody z wojny secesyjnej w Stanach Zjednoczonych, oparte na opowiadaniach Ambrose Bierce'a, autora „Sowiej rzeki".

Od kilku dni trwają zdjęcia pierwszego epizodu pt. „Rzeka zmarłych". Lasek jest położony o jakieś 20 kilometrów od miasta Troyes. Naprzeciwko dworca, w hotelu, gdzie mieszka cała ekipa, nie ma jeszcze asystenta, który miał po mnie przyjechać z „planu". Jest natomiast mały Pilou, główny aktor

Robert Enrico w czasie realizacji swego nowego filmu

„Rzeki zmarłych"; w hallu pomaga portierowi myć szyby. — *Żeby odpocząć* — tłumaczy jego opiekunka, znany pedagog, dyrektorka szkoły, w której wychowywała się matka małego Pilou.

— *Wczoraj się bardzo zmęczył.*
— Co wczoraj robiłeś?
— *Film.*
— Ale co?
— *Pracowaliśmy z klownem.*

Pilou nie chce dalej rozmawiać, obiecano mu, że pomoże kelnerowi nakrywać do stołu.

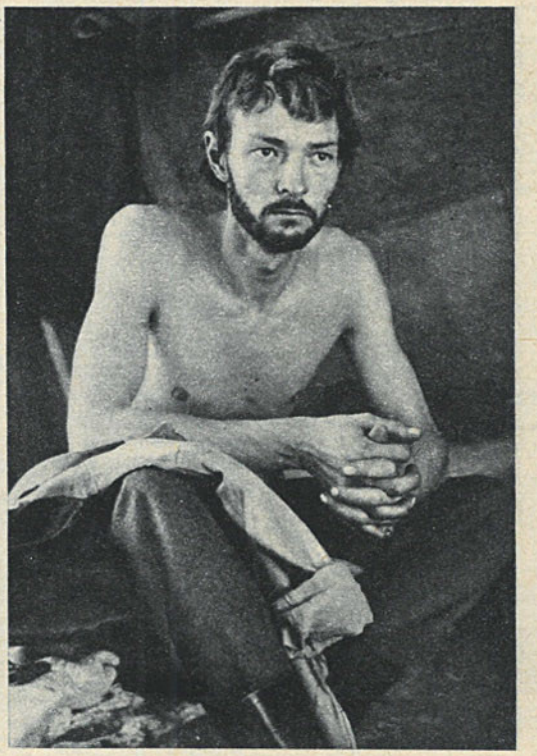
Jego opiekunka pyta, jakie pismo reprezentuję.

— FILM z Warszawy? To może pani jest Polką?
— *Tak.*
— Ja też.

I rozmowa toczy się dalej o wspólnych znajomych z Warszawy, którą pani Janowska opuściła wiele lat przed wojną, ale którą odwiedziła w 1956 roku, aby przestudiować polskie metody nauczania.

Przerywa nam asystent, który zabiera mnie do lasu. Polonica jednak się nie kończą, bowiem żona asystenta jest obecnie w Polsce jako script-girl przy filmie „Mandrin" Le Chanois. Asystent ma do mnie wyraźną pretensję, że nie potrafię mu opowiedzieć o losach tej francuskiej ekipy w naszych górach.

Las jest rzeczywiście całkowicie spalony, ale spalone drzewa podsmala się jeszcze bez przerwy dymnymi świecami. Po paru minutach przybieram — tak samo zresztą jak wszyscy — kolor spalonego drzewa.



Stephane Frey, odtwórca głównej roli w drugiej noweli filmu „W sercu życia"

Słychać potworny kwik świni. Wypuszczając zwierzę z klatki, usiłowano przezornie uwiązać ją za nogę. Świnia wpada w furię. Czterdziestu statystów - żołnierzy, których czerwona farba doprowadziła do stanu potwornego pokiereszowania — goni ją, krzycząc do ekipy:

— *Oszaleli! Wiązać świnię! To nie człowiek — spróbujcie jej wytłumaczyć, że to kino. Dajcie jej trawy. Przynieście koniczyny.*

Świnię uspokaja wreszcie reżyser, poklepując ją czule i namawiając, aby drobnym truchtem przebiegła w kłębach dymu przed obiektywem. Ma to być początek sceny, kiedy mały Pilou (który bawiąc się w żołnierzy zabłądził w lesie i zasnął — przesypiając bitwę), budzi się i widzi wśród drzew jakieś posuwające się z wolna niewyraźne kształty. Naprzód wydaje mu się, że widzi świnię, potem — niedźwiedzia, a to ranni żołnierze czołgają się po bitwie w stronę rzeki.

Korespondencja własna z Paryża

Zaraz po przejściu świni Enrico staje na czworakach i czołga się, pochylając nisko głowę, aby pokazać żołnierzowi, jak ma przejść dokładnie śladami świni. Statyści kpią:

— *Dajcie mu trawy...*
— *Świnię to reżyser głaskał!*

Dopiero podczas przerwy obiadowej udaje mi się porozmawiać z Enrico. „W sercu życia" (bo tak będzie się nazywał film złożony z trzech nowel) — to pierwszy utwór pełnometrażowy Roberta Enrico, który zrealizował przedtem kilka filmów dokumentalnych, nagrodzonych na festiwalach, a przedtem jeszcze, po ukończeniu IDHEC-u, był montażystą. Pracuje dalej ze swoją ekipą z czasów dokumentu.

— *To przyjaciele. A poza tym ekipa typu dokumentalnego umożliwia reżyserowi bardziej bezpośredni wpływ na film, zaś metoda dokumentalna daje często w plenerze większe i nowe możliwości* — tłumaczy mi Enrico. — *Tak, już realizując „Sowią rzekę", chciałem, aby to była tylko jedna z nowel pełnometrażowego filmu. Myślałem, że druga będzie się rozgrywała podczas wojny domowej w Hiszpanii, a trzecia — w Algierii. Ale trzeba się było odwołać do historii. Często w ten sposób łatwiej jest uzyskać niezbędną swobodę wyrażenia tego, co chce się powiedzieć.*

Nie, przejście od filmu dokumentalnego do fabularnego było dla mnie prawie niedostrze-

galne. To w gruncie rzeczy to samo. Kiedy nakręcałem film o gąsienicach, traktowałem je tak samo, jak Brigitte Bardot — chciałem z nich jak najwięcej wydobyć.

To prawda, nie lubię, aby film był przegadany. Najlepiej, gdy dialogi ograniczają się do minimum. Słowo brzmi w filmie najczęściej fałszywie. Staram się znaleźć takie sytuacje dramatyczne, w których słowo jest zbędne, w których ludzie nie mówią — bowiem w takich sytuacjach się nie mówi.

Nie lubię znanych aktorów. Wydaje mi się, że teoretycznie daną rolę może zagrać tylko jedna jedyna osoba i tylko tę rolę. Z drugiej strony — trudności w pracy z aktorami niezawodowymi są ogromne. Szukam aktorów teatralnych, dobrych — ale o twarzach nie znanych szerokiej publiczności kinowej, nie kojarzących się więc z jakimiś już poprzednio widzianymi postaciami. Uniknęliśmy także angażowania zawodowych statystów. Przed dwoma miesiącami zwerbowaliśmy statystów w Troyes i w okolicznych wsiach. Jeszcze przed dwoma miesiącami, aby zdążyli zapuścić sobie autentyczne brody.

W obu epizodach, które teraz realizujemy, główne role grają dzieci. To ciężka praca. Zwłaszcza, że staramy się, aby nie doznały szoku, bo przecież cały film to jeden nieustanny koszmar. Dziś nie zabraliśmy do lasu małego Pilou — żeby uniknął widoku czterdziestu umierających żołnierzy. I zawsze przed zdjęciami dbamy o to, aby asystował przy charakteryzacji; chodzi o to, żeby widział, iż rany są „na niby".

Wczoraj realizowaliśmy scenę, w której mały widzi na pobojowisku półsparaliżowanego dobosza z bębnem. Przez chwilę wydaje mu się, że to klown, aż wreszcie dobosz umiera. Myślę, że się nam udało: on widział tylko klowna.

Projekty? Jeszcze tej jesieni zrealizuję film fabularny pt. „Piękne życie"; żołnierz z Algierii, który po dwóch latach stara się przystosować do życia w cywilu. Trudności psychiczne, skazy wewnętrzne, inne spojrzenie na wszystko, niż przed dwoma laty. To przecież historia mego pokolenia.

A potem zimą mam zamiar zrobić film montażowy o Géradzie Philipie. To także bohater mego pokolenia — cieszę się i jestem dumny, że będę mógł zrealizować właśnie ten film.

EWA FISZER

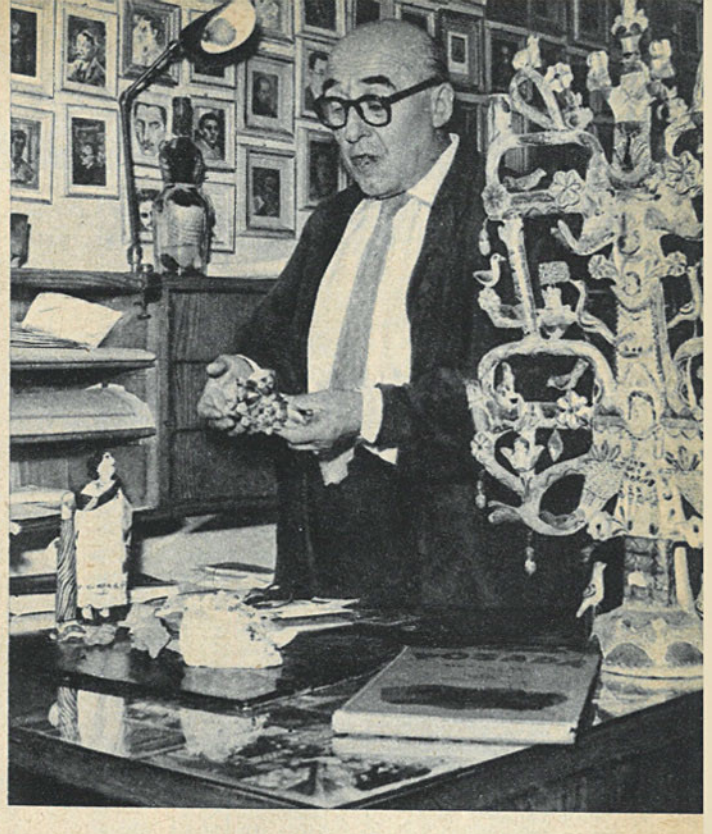
François i Eric Frankel grający rolę bliźniaków i Frédérique Ruchaud jako ich matka

Od stałego korespondenta

Bardzo łatwo i zarazem bardzo trudno uzyskać wywiad z Cesare Zavattinim. Bardzo łatwo — bo Zavattini nie umie odmawiać. Bardzo trudno — bo jest zawsze zajęty, zawalony pracą i obowiązkami, które mogłyby wypełnić całe dni nie jednej, ale dwóm i trzem osobom. Prócz pracy zawodowej ma jeszcze moc zajęć społecznych, kulturalnych, politycznych. W dodatku Zavattini cierpi od wielu lat na bezsenność i wtedy albo oddaje się lekturze, albo odbywa długie piesze wędrówki po Rzymie, albo — dalej pracuje.

Nawet ktoś, kto zna go od lat, nie może stale nie podziwiać jego żywotności; Zavattini tryska energią i pomysłami, przy swoich sześćdziesięciu latach jest wciąż młody, młodszy od niejednego debiutanta, których dziś pełno we włoskim filmie.

Jest duszna, upalna rzymska niedziela, nie ma prawie czym oddychać, ale Zavattini lubi upał.



Cesare Zavattini w swoim gabinecie

„TAJEMNICE RZYMU"

I 100 INNYCH TAJEMNIC ZAVATTINIEGO

Kiedy obezwładniony upałem, wyciągnięty bez sił w chłodnym, krytym skórą, fotelu — zadaję mu pierwsze pytania, Zavattini nie przestaje się ruszać, żywo gestykując krąży po pokoju, którego ściany są gęsto zawieszone obrazkami, niewiele większymi od kart pocztowych. Jest to jedyna w swoim rodzaju kolekcja, obejmująca autoportrety wszystkich wybitniejszych współczesnych malarzy — włoskich i zagranicznych. Zavattini, który jest wielkim znawcą sztuki, sam maluje dla przyjemności. Posiada też wspaniały zbiór książek o sztuce.

Jednym z sekretów niezwykłej pracowitości Zavattiniego jest jego przywiązanie do domu, do pokoju, w którym pracuje. Lubi jednak także podróżować i twierdzi, że żyłby w samolocie, gdyby mógł sobie na to pozwolić.

W czasie naszej rozmowy, chociaż dzień był świąteczny i mało kto pozostał w Rzymie, telefon dzwonił i przeszkadzał nam co chwila. W pewnej chwili chciałem go już sam odebrać i powiedzieć, że Zavattiniego nie ma w domu, bałem się bowiem, że nie zdążę skończyć wywiadu przed przyjściem umówionej z Zavattinim grupy młodych reżyserów i aktorów. Są to współpracownicy Zavattiniego przy jego najnowszym filmie — typu ankietowego — „I misteri di Roma" (Tajemnice Rzymu). Film nie ma scenariusza, nie jest złożony z oddzielnych epizodów, nie ma mieć charakteru filmu dokumentalnego o wielkim mieście. Co wyniknie z „Tajemnic Rzymu", będziemy mogli powiedzieć dopiero po obejrzeniu gotowej kopii. Na razie wiemy tylko, że w filmie tym Zavattini rozwija doświadczenia zdobyte podczas realizacji w ubiegłym roku filmu „Le Italiane e l'amore" (Włoszki i miłość) — ankiety socjologicznej złożonej z luźnych epizodów, z których każdy był reżyserowany przez innego, na ogół już doświadczonego twórcę. Film cieszył się znacznym powodzeniem.

„Tajemnice Rzymu" powstają w wyniku długiej serii rozmów i spotkań, w których uczestniczyło liczne grono młodych filmowców, częściowo dokumentalistów, częściowo adeptów filmu fabularnego. Po tych spotkaniach przyszła kolej na zdjęcia — robione przeważnie z ręki, reporterską kamerą, często z ukrycia, w wielu wypadkach w trudnych warunkach. Po zakończeniu zasadniczej partii zdjęć, zaplanowanych w czasie owych spotkań — Zavattini zasiadł do stołu montażowego, aby nagromadzonemu surowemu materiałowi nadać ład i kształt. Dzięki temu będzie on w rezultacie właściwym reżyserem filmu.

Wkrótce Zavattini ma przystąpić do pracy nad nowym filmem ankietowym, który jednak będzie się różnił od poprzednich zarówno rodzajem, jak i metodą realizacji. Będzie to „La cavia" (Morska świnka) — ankieta na temat problemów włoskiego „filmowego świata i półświatka". Film skoncentruje się wokół jednej autentycznej osoby — aktora Maurizio Areny, znanej i dość kontrowersyjnej postaci włoskiego ekranu. Arena — właśnie jak laboratoryjna morska świnka — zgodził się być przedmiotem ankiety Zavattiniego. Reżyserem filmu będzie tym razem sam Zavattini przy współudziale Areny i jednego z młodych realizatorów.

Zavattini przygotowuje już zresztą dalsze trzy filmy tego typu. Pierwszy — „Viaggio attraverso il pregiudizio" (Podróż poprzez przesądy) — ma być

VIRGILIO TOSI

analizą najrozmaitszych aspektów starych i nowych przesądów, praktykowanych jawnie lub zamaskowanych pod wciąż nowymi postaciami. Drugi będzie z kolei satyrą na te właśnie „filmy-ankiety" i przedstawi dzieje młodego filmowca, który pragnie zrealizować dla telewizji ankietę bezwzględnie autentyczną, bez żadnych koncesji, żadnego przygotowania, żadnego opracowania. Kiedy jednak jego pomysł nie znajduje uznania, bohater po prostu kradnie jeden z przygotowanych do zdjęć wozów telewizyjnych i zaczyna dokonywać zdjęć w zawrotnym tempie, pod nieustanną groźbą pościgu. Trzeci projektowany przez Zavattiniego film — „Diario di un uomo" (Dziennik pewnego człowieka), ma być ukoronowaniem jego doświadczeń i ambicji w zakresie ankiet filmowych, podsumowaniem studiów i koncepcji teoretycznych w tej dziedzinie. Chodzi o przezwyciężenie ograniczeń, jakie do filmów tego typu wprowadza własny sąd autora ankiety (wyrażony pośrednio lub bezpośrednio) — o przedstawianych ludziach lub faktach. Innymi słowy — Zavattini chce prowadzić swoje dociekania aż do objęcia jednym aktem poznania: obiektu i podmiotu, ankietowanego i autora ankiety, która w ten sposób stałaby się „dwustronna", dialektyczna.

— Jeżeli uda mi się ten projekt zrealizować, może zaangażuję się w tę sprawę do tego stopnia, że zdołam przezwyciężyć mój stary kompleks braku fizycznej odwagi do podjęcia reżyserskiej odpowiedzialności, kompleks, który tylekroć zmuszał mnie do przyjmowania niewygodnej pozycji „pomysłodawcy" filmów, gdy w gruncie rzeczy wolałbym realizować je w całości samodzielnie.

Chociaż z naszej dotychczasowej rozmowy mogłoby wynikać, że cała obecna działalność Zavattiniego ogranicza się do jednego tylko rodzaju filmów, w istocie tak nie jest. Po wielkim sukcesie, jaki zdobyła w zeszłym roku jego adaptacja powieści Moravii „Matka i córka" reż. Vittoria De Siki, także i w tym roku Zavattini przygotował dla swego starego przyjaciela scenariusz, który De Sica kończy właśnie realizować. Jest to adaptacja „Więźniów z Altony" Sartre'a. Następnym dziełem obu twórców będzie film według oryginalnego scenariusza Zavattiniego „Il boom" — satyra na włoski „cud gospodarczy" z udziałem popularnych aktorów — Alberta Sordiego i Silvany Mangano. Z kolei, na rok 1963, zapowiedziano już następny film De Siki z Sophią Loren, oczywiście na podstawie scenariusza Zavattiniego.

Ale to bynajmniej nie koniec wykazu bieżących prac Zavattiniego. Niedawno wysunął on na łamach jednego z lewicowych tygodników politycznych propozycję, która wzbudziła duże zainteresowanie i której urzeczywistnienie będzie musiało mu zabrać sporo czasu. Pomysł polega na realizacji (przy użyciu wąskiej taśmy i skromnych środków finansowych) „Kroniki pokoju" — magazynu filmowego, który zajmowałby się wydarzeniami małymi lub wielkimi, sytuacjami dziwnymi i tragicznymi, stanowiącymi w każdym wypadku dokumentację konieczności zachowania pokoju, walki o pokój. Chodzi tu o częściowe przynajmniej wyeliminowanie hegemonii filmu zawodowego, komercyjnego i odwołanie się do świeżych, nie wykorzystanych dotychczas, w pełni sił filmowców-amatorów, którzy są wszędzie, gdzie dzieje się coś, co może mieć związek z naczelną ideą takiej kroniki.

Na temat filmu można z Zavattinim rozmawiać w nieskończoność. Ale oto już wpadają do pracowni pisarza młodzi współpracownicy „Tajemnic Rzymu". Mimo piekielnego upału, Zavattini zabiera się do pracy. Ale przedtem prosi o przekazanie pozdrowień dla wszystkich czytelników FILMU.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

W rubryce tej omawiamy światowe premiery najgłośniejszych filmów zagranicznych

KRONIKA RODZINNA

Los filmów wybitnych, koronowanych wielkimi nagrodami na festiwalach — nie jest do pozazdroszczenia. Bywa czasem tak, że krytyka dzieli się przy ich ocenie na dwa obozy: jedni widzą w takim filmie objawienie jakichś nowych wartości, wyprzedzających aktualny etap rozwoju kina, łamiących dotychczasowe konwencje i obowiązujące kryteria; dla innych — film taki jest tworem wybujałych ambicji, nieporozumieniem albo po prostu kiczem. Bywa też, że linia podziału przebiega inaczej: wprawdzie cała krytyka przyjmuje film z nabożeństwem, ale odwraca się od niego widz. W obu wypadkach głosom zachwytu towarzyszą gwizdy. Ale nie to jest najważniejsze; ważne jest to, że w obu wypadkach o filmie się mówi, że dzieło żyje. Milczenie jest śmiercią filmu.

Właśnie o filmie Valerio Zurliniego „Kronika rodzinna", nagrodzonym w Wenecji Grand Prix, mówi się dużo i bardzo różnie. Jak wiadomo, jest to adaptacja obszernej noweli (czy też krótkiej powieści) czołowego prozaika włoskiego Vasco Pratoliniego, którego utwory wielokrotnie były już filmowane. I tu zarysowuje się pierwszy problem: nikt nie przeczy, że film jest wierny oryginałowi, mimo to jedni uważają, że wierność ta ma charakter powierzchowny, ilustracyjny, że sceny przypominają kolorowe obrazki załączone do nagłówków poszczególnych rozdziałów, inni natomiast twierdzą, że jest to właśnie wierność twórcza, adekwatność prawdziwie filmowa, a w swym stylu nawet bardziej oryginalna od metody Georgesa Franju („Teresa Desqueyroux" — zob. FILM, nr 39).

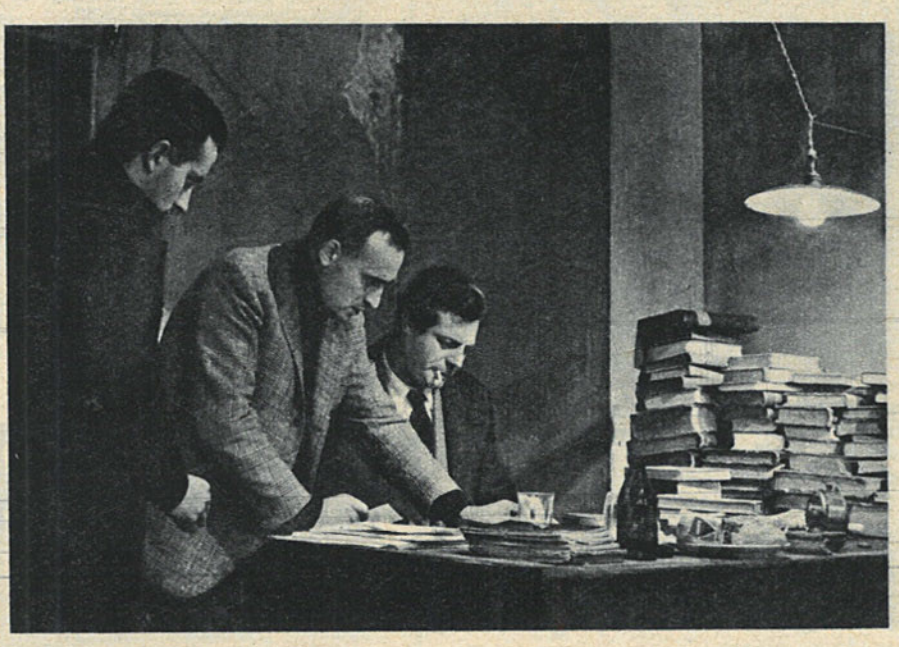
Pratolini w utworze swoim nie cofa się w lata dwudzieste, jak w „Ulicy ubogich kochanków", lecz akcję opowiadania umieszcza w następnym dziesięcioleciu i okresie wojennym. Jego bohaterami są dwaj bracia wychowani w dzieciństwie w różnych środowiskach; los na przemian łączy ich ze sobą i rozdziela, obaj ciężko walczą o byt, starszy, jak może, pomaga młodszemu; ten jednak, jak się okazuje, cierpi na nie rozpoznaną chorobę, długo z nią walczy, w końcu umiera. A więc — braterska miłość bez granic, okrucieństwo losu, poświęcenie, choroby, śmierć; ożenki, narodziny, zgony, małe radości, ale za to duże nieszczęścia — jak w kiepskim melodramacie.

I oto drugi problem: melodramat? Dobrze by było — zauważa nie bez słuszności Georges Sadoul — gdyby nasze życie układało się tak pięknie i subtelnie, żeby wszystkie spowszechniałe nieszczęścia i zrządzenia losu istniały tylko w wyolbrzymionej postaci na scenie kiepskiego teatru. Dlaczego film ma je odrzucać, a nie starać się wszelkimi sposobami nasycić prawdą i autentycznym wzruszeniem — zwłaszcza gdy temat obiecuje nie co innego, jak właśnie „kronikę rodzinną"?

I oto trzeci problem: j a k? Jak Zurlini pokazał na ekranie postacie, zdarzenia i atmosferę owej „kroniki"?

Nudnie? W ten sam sposób „nudne" są filmy Dreyera i Bressona z jego „Pamiętnikiem wiejskiego proboszcza" na czele — odpowiadają zwolennicy Zurliniego.

Niedowład filmowych środków wyrazu? Pomyślmy: „Kronika rodzinna" składa się w znacznie mniejszym stopniu z ujęć wieloplanowych, kombinowanych, opartych na ruchach kamery i montażu wewnątrzkadrowym, w większym zaś — z bardzo długich, statycznie filmowanych planów, bez których jednak nie doszłaby do głosu interesująca barwna plastyka zdjęć operatora Giuseppe Rotunno.



Reżyser Valerio Zurlini (w środku) omawia z Marcello Mastroiannim jedną ze scen filmu „Kronika rodzinna"

Realizatorzy unikają w kadrze efektów, które mogłyby popsuć zamierzone wrażenie naturalności — osiągają natomiast dużo więcej: udaje im się zamienić w osobę dramatu salę szpitalną, opustoszałą ulicę, restaurację na przedmieściu, sublokatorski pokój — to wszystko, co stwarza sugestywną atmosferę czasu, w którym rozgrywa się akcja. Wspomniany wyżej Sadoul zauważa przy tym rzecz istotną: Zurliniemu udaje się zapanować nad „czasem filmowym" bez uciekania się do montażu, daje odczuć jego upływ nie za pomocą konwencjonalnych chwytów reżyserskich, lecz poprzez zagęszczenie akcji całej sceny, odpowiednie pokierowanie działaniami postaci, poprowadzenie dialogu. A to niewątpliwie świadczy o jego inwencji i nowatorstwie.

„Kronika rodzinna" nie jest filmem bezbłędnym. Ale jest na pewno filmem bardzo intymnym, w pewnym sensie autorskim, a przy tym — w przeciwieństwie do innych utworów tego typu — filmem kolorowym, szerokoekranowym. Film autorski posługiwał się zazwyczaj „kamerą-wiecznym piórem". Zurlini pokazał, że — wbrew kpiarzom — wcale nie musi budzić śmiechu pojęcie „kamera-pędzel". Ostatecznie — kto rozstrzygnie w jakim stopniu film jest literaturą, a w jakim plastyką?

Z. P.

Z PRASY polskiej

NIE TYLKO GOTÓWKA

Stanisław Grzelecki w kolejnym felietonie „Ze stołu montażowego" pisze w „ŻYCIU WARSZAWY": **Czym więc będzie handlowała Centrala Wynajmu Filmów? „Domem bez okien"? „Drugim brzegiem"?(...) Uzasadniona wydaje się obawa, że filmy te nie osiągną dewizowego sukcesu „Krzyżaków".**

Istniałaby tylko jedna możliwość osiągnięcia dodatniego bilansu handlowego z krajami kapitalistycznymi. Oto trzeba by kupować filmy tanie. A tanie — to znaczy przeciętne, niewysoko notowane w opinii publicznej, na festiwalach, w ocenie krytyki(...)

Umiejętna gospodarka limitem dewizowym w imporcie to kierowanie się przede wszystkim wartością kupowanego filmu. Jeśli już nauczyliśmy się dość dobrze liczyć(...) liczmy nie tylko gotówkę, ale i imponderabilia. One też bywają walorami.

STRZEŻCIE SIĘ DZIECI!

K. T. Toeplitz z okazji omówienia filmu Nasfetera „Mój stary" stwierdza w „ŚWIECIE": **nieudana seria filmów polskich, seria której końca nie zwiastują, niestety, zapowiedzi i plany realizacyjne na nadchodzące miesiące, polega między innymi na tym, że do kinematografii naszej coraz więcej przedostaje się tekstów i pomysłów oklepanych, banalnych i nijakich. A wśród tematów „moralnie obojętnych" oczywiście prym wiedzie temat dziecięcy. Nie dlatego, żeby na ten temat nie można było czegoś ciekawego powiedzieć, ale dlatego, że nasi realizatorzy i scenarzyści podchodzą do tego tematu z najbardziej wyświechtaną, banalną i nieciekawą sztancą, z sentymentalnym schematem, płaczliwym i nudnym, w którym dawno już wyschło wszelkie życie i wyparowała wszelka prawda.**

PRZYCZYNA

Sławomir Kryska pisząc w „NOWEJ KULTURZE" o „ugrzecznieniu" łódzkiej szkoły filmowej odkrywa jeszcze jedne główne powody stagnacji, obniżenia lotów kinematografii polskiej. Oto one: **W okresie „heroicznym", od „Pokolenia" po „Zezowate szczęście", film polski był filmem „autorskim". Oznaczało to w praktyce prymat filmów ambitnych, filmów artystycznych, nad produkcją komercjalną. Najwybitniejsze dzieła tego okresu były wyrazem niepokoju moralnego twórców, których osobista problematyka była jednocześnie problematyką społeczną. W tym była siła polskiego filmu, i ten okres dał mu imię „polskiej szkoły", liczne sukcesy na festiwalach, a przede wszystkim — publiczność. Można mnożyć przykłady z historii filmu świadczące o tym, że największą, a bodaj czy nie jedyną, szansę dla „małych", narodowych kinematografii stwarza film „autorski" — film o ambitnych, nie konformistycznych założeniach artystycznych, „zaangażowany", w aktualną problematykę społeczną. U nas nie wiadomo nawet kiedy, twórczość zamienia się w produkcję, wzorzec autorskich wypowiedzi został zastąpiony przez wzorzec filmu komercjalnego. Takie założenie miałoby sens przy produkcji 300 filmów rocznie — traci natomiast wszelką rację bytu przy produkcji 25.**

DORADCY

Jerzy Płażewski pisze w „PRZEGLĄDZIE KULTURALNYM" w związku z filmem „Jadą goście, jadą": **Konfrontacja dwóch mentalności — mówią przeciwnicy filmu — toż to rzecz niebezpieczna! Przybysz przyjeżdża delikatesową szewroletą, a tu widok na Polskę przesłaniamy mu chudą furką z pijanym woźnicą! I mamy się śmiać? Ludzie z poczuciem niby cudzego humoru i własnej śmieszności zaręczali mi wcale serio, że temat rozwiązany „nietaktownie" i brak mu „godności". Bo „ludzie zza oceanu patrzą".**

Zdumiewające, jak tacy doradcy wyobrażają sobie rozwój realistycznej komedii w Polsce! Boję się, że ich rady, zamiast chronić przed powtarzaniem licznych przecież błędów dowcipnego filmu „Jadą goście, jadą", będą następnych adeptów komedii nakłaniać głównie do postawy „żeby tam, aby czego nie było".

DWA POWODY

Zygmunt Kałużyński relacjonuje w „POLITYCE" rozmowę z reżyserem i literatem na temat przyczyn zastoju w filmie polskim. Oto dwa spośród wskazanych przez rozmówców powodów:

1. Nie umiemy dyskontować aktorów uzyskujących popularność: Zbyszek Cybulski kręci, lecz za granicą, Basia Kwiatkowska też emigrowała i przezwała się „Barbara Lass"(...)

2. ...nasze kino nie dość samodzielne, by stworzyć własną kulturę, wegetuje od pierwszej chwili na beletrystyce(...) u genezy „szkoły polskiej" znalazła się nie obserwacja filmowa (jak było ze szkołą włoską, japońską, szwedzką, z każdą!), lecz proza Stawińskiego, Dygata, Bratnego, pisarzy „rozrachunkowych". Gdy teksty literackie wyczerpały się, skończyła się i „szkoła".

EM

PRZYGODA

(L'avventura)

Scenariusz: **Antonioni, Guerra i Bartolini**
Reżyseria: **Michelangelo Antonioni**
Zdjęcia: **Aldo Scavarda**
Muzyka: **Giovanni Fosco**
Wykonawcy: Sandro — **Gabriele Ferzetti,** Anna — **Lea Massari,** Claudia — **Monica Vitti,** Raimondo — **Sam R. Addams,** Giula — **Dominique Blanchard,** Corrado — **Luttazzi.**
Produkcja: Cine Del Duca — Lyre Film (Włochy) — 1959.

*

Antonioni realizuje filmy od lat (na naszych ekranach oglądaliśmy jego „Krzyk"), jednak przez długi czas uchodził za artystę „kulturalnego". Rozgłos przyniosła mu właśnie „Przygoda", wyświetlana w Cannes w roku 1960. Po „Przygodzie", „Nocy" i zrealizowanym ostatnio „Zaćmieniu", mówi się o Antonionim jako o najwybitniejszym twórcy współczesnego filmu. W jego utworach dochodzi do głosu nowoczesny typ narracji — opartej nie na opowiadaniu zewnętrznych zdarzeń, lecz na drążeniu psychiki bohaterów.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

GDY DRZEWA BYŁY DUŻE

(Kogda dierewa byli bolszimi)

Scenariusz: **M. Figurowski**
Reżyseria: **L. Kulidżanow**
Zdjęcia: **W. Ginzburg**
Muzyka: **L. Afanasjew**
Wykonawcy: Kuźma Jordanow — **J. Nikulin,** Natasza — **I. Gulaja,** Lońka — **L. Kurawlew,** przewodniczący kołchozu — **W. Szukszin,** Anastazja Borysowna — **J. Mazurowa,** Zoja — **L. Czursina,** Niurka — **J. Korolewa.**
Produkcja: Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Gorkiego (ZSRR) — 1961.

*

Ten nowy film współtwórcy „Domu, w którym żyjemy" i autora „Tani i jej matek" reprezentował kinematografię radziecką na ostatnim festiwalu w Cannes. Jest to sympatyczna historia o wiejskiej dziewczynie i człowieku, który podaje się za jej zaginionego ojca. Zręczny scenariusz, niezła obserwacja środowiska.

Dodatek: „Pies Barbos". Reżyseria: **L. Gajdaj.** Zdjęcia: **K. Brown.** Wykonawcy: **E. Morgunow, G. Wicin, J. Nikulin.** Produkcja: Mosfilm (ZSRR). Bohaterami tej zabawnej krótkometrażówki są trzej nierozłączni przyjaciele i ich wierny pies.

Dodatek: „O dwóch sklepikarzach". Scenariusz: **R. Siapczyński.** Opracowanie plastyczne i reżyseria: **B. Nowicki.** Zdjęcia: **J. Tkaczyk.** Muzyka: **J. Woźniak.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie. Kolorowy film rysunkowy.

WOŁGA — WOŁGA

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: **M. Wolpin, N. Erdman i G. Aleksandrow**
Reżyseria: **G. Aleksandrow**
Zdjęcia: **B. Pietrow**
Muzyka: **I. Dunajewski**

Wykonawcy: Bywałow — **I. Iljiński,** Dunia — **L. Orłowa,** wujek Kuzia — **P. Oleniew,** Alosza Trubyszkin — **A. Tutyszkin,** stróż — **S. Antimonow,** starszy pilot — **W. Wołodin,** sekretarka Bywałowa — **M. Mironowa,** kelner — **N. Kondratiew,** milicjant — **A. Dolinin,** drwal — **W. Sanajew,** przewodniczący jury — **T. Szałajew.**

Produkcja: Mosfilm (ZSRR) — 1938.

*

Wznowienie wyświetlanej na naszych ekranach wkrótce po wojnie komedii Grigorija Aleksandrowa. „Wołga-Wołga" jest jednym z najlepszych — obok „Świat się śmieje" — utworów tego reżysera. O filmie tym pisał Jerzy Płażewski w artykule „Spotkanie ze wspomnieniami", zamieszczonym w nr 26 z br.

KOPCIUSZEK

(Żołuszka)

Scenariusz: **E. Szwarc**
Reżyseria: **N. Koszewierewa i M. Szapiro**
Zdjęcia: **E. Szapiro**
Muzyka: **A. Spadawechia**
Wykonawcy: Kopciuszek — **Janina Zejmo,** książę — **A. Konsowski,** król — **E. Garin,** leśniczy — **W. Merkuriew,** macocha — **T. Raniewska,** kapral — **S. Filipow.**
Produkcja: Lenfilm (ZSRR) — 1946.

*

Film dla dzieci. Jego największym walorem jest dobre aktorstwo.

Dodatek: „W kropli wody". Scenariusz: **W. Starzyński.** Reżyseria i opracowanie plastyczne: **N. Kruk.** Muzyka: **A. Dobrowolski.** Konsultant: **W. Giersz.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie — 1959. Barwny film rysunkowy. Interesująca plastyka.

Dziewięciu gniewnych ludzi

znakomity — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | przeciętny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	S. Grzelecki	A. Jackiewicz	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski	średnia
Wielka wojna	5	5	5	5	5	6	5	5	5	5,1
Siedmiu wspaniałych	5			4	4	5	4	4	4	4,3
Kto sieje wiatr	5	5		4	3	4	3		3	3,9
Pantałaskas	4	3	4	4	2		4	4	5	3,7
Książę i aktoreczka	2	4	4	4	3		4	3	3	3,4
Znów ku gwiazdom	4					3		3	3	3,3
Ludzie błękitnego płomienia	3	3				3	3	4	3	3,2
Jadą goście, jadą	3	2	2	3	3	4	4	3	4	3,1
Stokrotka	4	3			3		3	3	2	3,0
Rok przestępny	3								3	3,0
Serce i szpada	3	3			3	3	3	3	2	2,9
Na scenach świata	2	3				3	2	2	1	2,2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 685-85. Centrala — 662-51 i 672-51. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, R. Sumik, W. Szolginia, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Rank Overseas Film Distributors (Anglia), Films de la Pleiade, Franco-London Film — Sinfonia, Leo Mirkine, Robert et Raymond Hakim (Francja), UPI (USA), E. Luxardo & F. Alessi, G. B. Poletto (Włochy), archiwum.

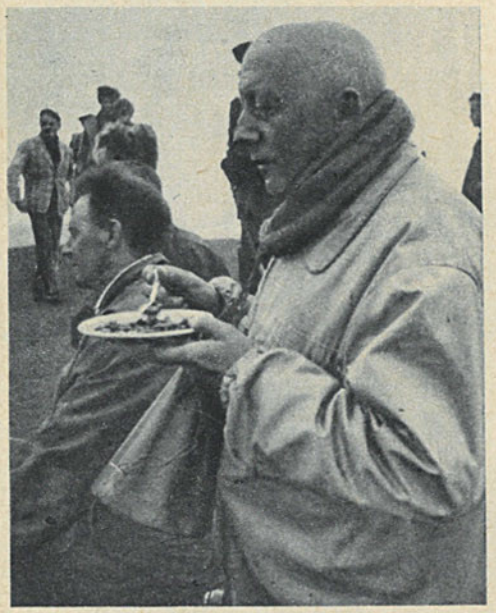
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 662-09. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100074. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130.000. Numer oddano do druku 8.X.1962 r. Zam. 1439 H-23

MANDRIN w TATRACH

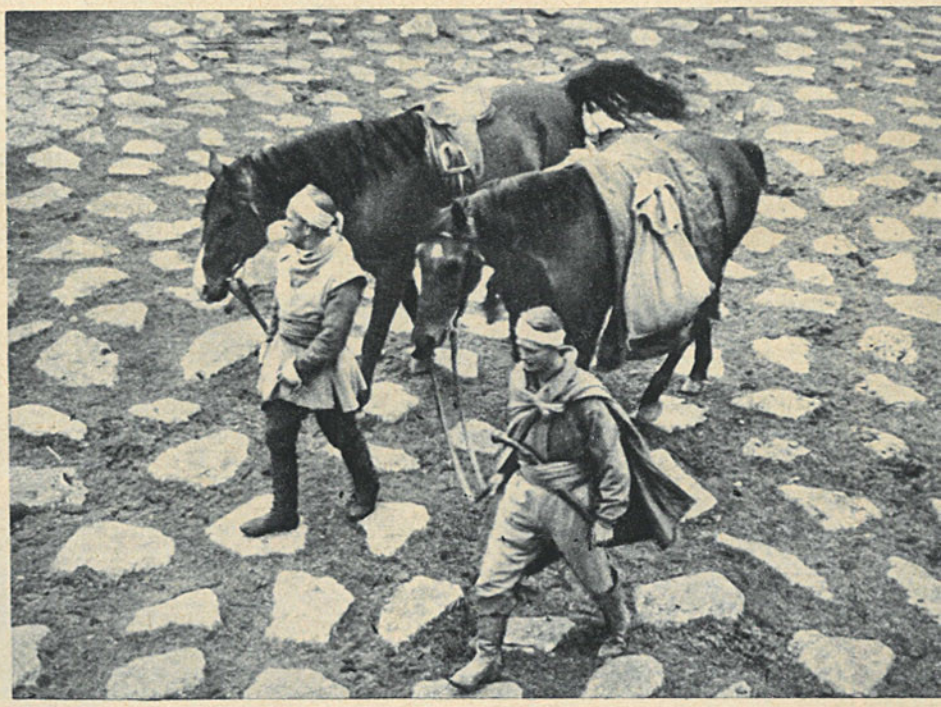
Mandrin w Tatrach! Wieść ta zelektryzowała licznych turystów, którzy tłumnie śpieszyli na Przełęcz Między Kopami, by obejrzeć realizację filmu „Mandrin" reż. Jeana-Paula Le Chanois. Jeden z turystów, p. Witold Szolginia z Warszawy, wykonał dla nas te zdjęcia.



Reż. Jean-Paul Le Chanois posila się

Georges Rivière, grający tytułową rolę osiemnastowiecznego rozbójnika francuskiego łupiącego poborców królewskich, odpoczywa po zdjęciach

Sylvia Monfort, wybitna aktorka, partnerka Rivière'a



Ci statyści z końmi — to członkowie bandy Mandrina